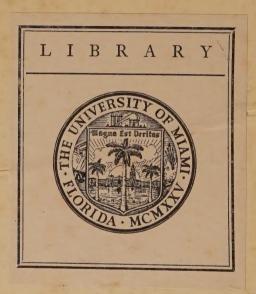
HISTORIA

TRATRO ESPANOL

UNIVERSITY OF MIAMI



UNIVERSITY OF MIAMI



HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL



HISTORIA

DEL

TEATRO ESPAÑOL

COMEDIANTES-ESCRITORES-CURIOSIDADES ESCÉNICAS

POR

NARCISO DÍAZ DE ESCOVAR Y FRANCISCO DE P. LASSO DE LA VEGA

CON UN APÉNDICE SOBRE LOS TEATROS CATALÁN Y VALENCIANO

POR JOSÉ BERNAT Y DURÁN

TOMO SEGUNDO

BARCELONA

MONTANER Y SIMÓN, EDITORES

CALLE DE ARAGÓN, NÚM. 255

417/48

0781 . D5

562.09 D542h

ES PROPIEDAD

LIBRARY UNIVERSITY OF MIAMI

CUARTO PERIODO

EL TEATRO ESPAÑOL

EN EL SIGLO XIX (continuación)

CAPITULO IV

Escuela dramática moderna y poetas que la constituyen.—Don Juan Eugenio Hartsenbusch.—Don José Zorrilla.—Don Antonio García Gutiérres.—Doña Gertrudis Gómes de Avellaneda.—Don Patricio de la Escosura.—Don José María Dias.—Don Eusebio Asquerino.—Don Juan Arisa.—Otros dramáticos de esta época.

NUEVA DRAMATURGIA.

Paralelamente al desarrollo cómico que acabamos de narrar, se desenvuelve y se mezcla, aunque sin confundirse, el de la escuela dramática. Deseosos de responder a más elevados ideales y de mantener en toda su dignidad los fueros de nuestra literatura, una brillante cohorte de ingenios ilustradísimos, empapados en los principios del clasicismo antiguo, imbuídos en las exigencias de los tiempos modernos y ansiosos de concordar el nuevo espíritu con las eternas fórmulas de la belleza, se dieron al cultivo del género dramático, con el que pensaron satisfacer a un tiempo a las imposiciones de la crítica y a los arranques de su propia y levantada inspiración. Un espíritu de independencia mezclado a un vivo amor de localidad tornó a aquellos levantados ingenios del lado de la madre patria: y retratos, tipos, abstracciones, originalidades, caracteres, afectos, hechos, ideas, propósitos y hasta estructura, forma y condiciones externas, todo fué tomado de nosotros, rebuscado de nuestra historia, reflejado de nuestra vida v dedicado a nuestro placer y a nuestra enseñanza. Desde entonces el drama vino a ser la expresión a la vez del arte español y del gusto popular; el drama histórico, el caballeresco, el religioso, el legendario, y cuantos llegaban a expresar con bellísima poesía los sentimientos dominantes en el corazón de los españoles, eran recibidos con profunda avidez y premiados con frenéticos aplausos.

Renombrados actores e inspirados poetas diéronse a cantar nuestro pasado, ilustrados entendimientos a juzgar y explicar nuestra historia, reflexivos pensadores a penetrar con el escalpelo filosófico en nuestro poético e interesante psicologismo; y la manifestación de nuestras supersticiones, y la revelación constante de nuestra manera de sentir y de pensar, de nuestra conciencia, de nuestro contenido y hasta de nuestras aspiraciones, rebotaron sobre los escenarios teatra-

les para herir los pechos y las fantasías de un pueblo que se veía retratado en aquellos preciosos cuadros, llenos de tanta verdad y de tanta poesía. Este cuadro brillante es el que nos toca reseñar, enumerando los genios que en él pusieron sus pinceles. Principiemos por el ilustre decano de los poetas de esta época.

JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH.

Don Juan Eugenio Hartzenbusch nació de padres modestos el 6 de septiembre de 1806; su padre, de origen alemán, ebanista en Madrid, dedicó a su hijo a la carrera eclesiástica; mas, habiendo descubierto en el joven poca vocación, necesitado además de ayuda en su taller a causa de sus continuos achaques, apenas cursado el latín y los primeros años de filosofía, le apartó de los estudios y le dedicó a su propia profesión. Sin embargo le permitió que en los ratos de ocio hojease la retórica, en la que adquirió sus primeras nociones de métrica, al mismo tiempo que los jesuítas le enseñaban el griego y el latín. Se despertó en él la afición a la literatura, que saciaba en nuestros autores dramáticos y más tarde en los italianos y franceses: él mismo tradujo dos piececillas, El tutor y El regreso inesperado, y refundió unas comedias antiguas, tales como El amo criado, de Rojas, y Los empeños de un acaso, de Calderón, que se representaron en los teatros de Madrid; y en el de Barcelona dió a conocer una notable imitación del francés. Muerto ya su padre, en 1834, trabajó como simple jornalero en el mueblaje que se construyó para el salón de próceres del Buen Retiro; mas como su habilidad fabril no fuese mucha, se dedicó a la taquigrafía y, un año después, logró una plaza de taquigrafo temporero en la redacción de la Gaceta y más tarde en el Diario de Cortes.

SUS PRIMEROS TRABAJOS.

No por eso cedió de sus aficiones literarias, en las cuales no sólo encontraba el halago del que se dedica a trabajos que ama, sino el alivio del que sufre una juventud triste y solitaria y padece las amarguras de una orfandad temprana y terrible. En las melancólicas soledades en que se engendraba su carácter dulce, pero meditabundo, nació la idea y adquirió la forma su primera obra dramática original y admirable, que llegó a representarse con brillantísimo éxito a beneficio de la Teresa Baus a fines del año 1836, con el nombre de Los amantes de Teruel. Precedida llegó al mundo escénico de algunos contratiempos que vinieron a aumentar la ansiedad, el temor y la angustia, así como el gozo, la dicha y el galardón de su autor. El arreglo de cierto aborto dramático del señor Laviano, a que se arrojó el inexperto joven creyendo conseguir así algún favor para los manuscritos que tenía en su cartera y que al representarse por fin con el título de La restauración de Madrid, sufrió una horrorosa silba, y los desastres que le ocasionaron su refundición de la comedia de Moreto La confu-

sión de un jardin, sus traducciones del Edipo, de Voltaire, y la Mérope, de Alfieri, y sus obras originales la tragedia Medea y el drama Don Fernando de Antequera, ninguna de las cuales logró representarse, detuvieron su pluma en un principio, le hicieron modificar su primitivo pensamiento dramático y le condujeron a lanzar al fin tímidamente al Teatro aquella producción bellísima, reflejo de un sentido y tierno romanticismo y que había de ser el fundamento de su fama, al propio tiempo que la base de su fortuna. Desde luego, dejó el penoso ejercicio de la taquigrafía y se dedicó de lleno a la literatura: historiador escrupuloso y probo, investigador infatigable y crítico perspicaz y profundo, pudo este ilustre poeta dar al público en la notabilísima Biblioteca de Rivadenevra el Teatro escogido de Fray Gabriel Téllez y de Lope de Vega, y la lista completa de las obras de Calderón y Ruíz de Alarcón. Publicó, además, artículos excelentes sobre Don Ramón de la Cruz, Don Dionisio Solis, Don Enrique de Villena, y sobre los Comentarios de Clemencin al Quijote.

Sus Ensayos poéticos y literarios, sus Cuentos y Fábulas, y sus Obras de encargo, son verdaderas jovas de la literatura moderna. Son muchos y muy notables los discursos, informes, excelentes comentarios, comisiones y trabajos especiales que tiene publicados durante su vida laboriosa e infatigable; su nombre figura entre los que honraron la memoria del inolvidable Lista con la Corona fiinebre, celebraron la creación del Teatro Español en el Album dedicado al Conde de San Luís o cantaron nuestras últimas proezas en el Romancero de la guerra de Africa. También rindió su tributo a la monarquía como individuo de la Junta encargada del Homenaje poético a Don Alfonso XII y preparó un obseguio de amor y respeto a la memoria del eminente Tassara. La Real Academia le abrió sus puertas en 1847, y su discurso de recepción versó sobre el esclarecido autor de La verdad sospechosa: y va en este puesto, hubo de contestar con tres notabilísimos escritos a los que pronunciaron los señores Ferrer del Río, Monlau y Cutanda, al ser recibidos académicos. En 1862 fué nombrado director de la Biblioteca Nacional.

Como autor dramático, no puede negarse a don Juan Eugenio Hartzenbusch las dotes de gran poeta, escritor de corazón, pensador juicioso, ingenio enérgico y poderoso, versificador galano, hablista correcto, maestro, en fin, en gramáticas y retóricas. Este ilustre dramaturgo se ejercitó en todos los géneros: en efecto, entre las refundiciones de nuestro Teatro podemos citar: Los empeños de un acaso, La confusión de un jardin, La prudencia en la mujer, El amo criado, La esclava de su galán, Sancho Ortiz de las Roelas; entre las traducciones,

TRADUCCIONES, REFUNDICIONES Y OBRAS ORIGINALES. el Edipo, la Mérope, Los dos maridos, Ernesto, El abuelito, La pupila y la péndola, El novio de Buytrago, El barbero de Sevilla y otras; en su teatro cómico se hallan Juan de las viñas, ¡Es un bandido!, La visionaria, El amo criado, La coja y el encogido, Un si y un no, La Archiduquesita, y las magias, en que también ha descollado: Las Batuecas, La redoma encantada y Los polvos de la madre Celestina. Tiene, además, dos comedias infantiles tituladas La independencia filial y El niño desobediente, y dos loas, una en honor de Calderón y otra en el de Cervantes, denominadas Derechos póstumos y La hija de Cervantes.

Pero lo que le ha dado más fama y en lo que realmente ostenta sus grandes cualidades de poeta, como hablista y como dramático, es en sus composiciones románticas. Dejando a un lado las tragedias Medea y Floresinda, su catálogo dramático es muy rico y notable: Don Fernando de Antequera, Los amantes de Teruel, Alfonso el Casto, Honoria, Primero yo, El Bachiller Mendarias o los tres huérfanos, La Jura en Santa Gadea, La madre de Pelayo, Doña Mencia o la boda en la Inquisición, La ley de raza, Vida por honra y el drama bíblico El mal apóstol y el buen ladrón.

LOS "AMANTES
DE TERUEL"
Y OTROS DRAMAS.

Los amantes de Teruel es una composición bellísima, en que con unos caracteres muy varios e interesantes se desenvuelve del modo más artístico un pensamiento bien concebido y atinadamente compuesto. Don Alfonso el Casto, en que se halla fielmente reproducida la imagen de este monarca, es asimismo una obra de pasión, en la cual se delatan los amores incestuosos del joven rey por su bella hermana doña Jimena. Honoria, Primero yo y El Bachiller Mendarias son muy inferiores. La primera es exuberante, su argumento complicadísimo, y resulta por tanto embrollado y obscuro; el protagonista de la segunda es un tipo que no tiene nada de español; el doble carácter con que el autor le presenta y el modo violento de revelarnos el verdadero, apelando al sonambulismo, pugna con nuestros gustos y desdice de esa verosimilitud relativa en un personaje cuya posición histórica se fija en los tiempos de Fernando VI (1757); y la tercera, sin dejar de ser interesante, contiene recursos manoseados y usados en demasía, como son los reconocimientos de padres e hijos, que se repiten hasta tres veces con diferentes personajes.

La Jura en Santa Gadea es otra composición bellísima, llena de pasión y de ternura, de nobleza y virilidad. La madre de Pelayo, que, aunque no superior, puede figurar dignamente al lado de la anterior composición, se halla caracterizada por su verdad, por su interés, por la oportunidad y discreta colocación de sus bellísimos incidentes y por

la brillante pintura de los personajes. *Doña Mencia* es una obra de un corte particular. Hay en ella exageración de pormenores, aglomeración de incidentes, y, por consecuencia de la falta de sencillez, obscuridad y embrollo. *La ley de raza*, estrenada en 1852, aunque es una innegable muestra del genio vigoroso y sereno del autor, más bien puede colocarse al lado de esta última que de sus mejores composiciones.

Vida por honra es un drama caballeresco con que se inauguró el Teatro del Príncipe el año de 1858, en que sirve de protagonista el Conde de Villamediana y en el que conquistaron muy buenos aplausos las señoras Palma y Tirado y los señores Valero y Ossorio. El mal apóstol y el buen ladrón, estrenado con gran lujo y brillante éxito en el Circo el año de 1860, es una producción magnífica, en que, después de burlar a cada paso la esperanza de ver en la escena la persona de Cristo, sin que por esto se debiliten los efectos escénicos, se manifiestan todas las dotes de una alta concepción dramática y se derraman todos los tesoros de la poesía lírica. Esta obra puede sin duda colocarse al lado de las mejores de Hartzenbusch y rivalizar con las más excelentes en su género de todo tiempo.

Antítesis de Hartzenbusch, se levanta el genio de don José Zorrilla, que es la personificación del poeta español; pero no del moderno poeta español, culto, esmerado, clásico, ni menos recortado, oprimido por las reglas o delirando con exóticas influencias; sino rudo, ingenuo, leal, caballeresco, impregnado en el aire de los campos y armado del laúd del trovador y la espada del caballero. Nació Zorrilla en Valladolid el 22 de febrero de 1817: se llamaban su padre José y su madre doña Nicomedes Moral, y a su lado en aquella ciudad, en Burgos y en Sevilla, pasó sus primeros años. Trasladada su familia a Madrid en 1827, logró entrar el niño en el Seminario de Nobles, donde permaneció hasta 1833, distinguiéndose por la facilidad con que hacía versos, ora por encargo de sus maestros, ora sobre asuntos profanos y picarescos, que le valieron más de una penitencia. Siempre que le era posible, concurría el escolar al teatro, y allí se despertó viva la afición a componer y recitar composiciones heroicas y caballerescas.

Vuelto al seno de su familia, que residía por entonces en Lerma, pueblo de Castilla la Vieja; se principió a notar el espíritu de disidencia que había de separarle de su padre; y si a las diferencias de carácter y oposiciones de educación social se agregaba la antipatía que le inspiraban las leyes, a cuyo estudio le obligaba aquél, se explica que, por una parte, saliese de su casa para Toledo a estudiar Jurisprudencia, y por otra tornase a su casa con el año mal ganado y ardiendo en

DON JOSÉ ZORRILLA. quejas contra el mísero canónigo que se lo había hecho ganar, y que le había tenido en su casa a pesar de sus escapatorias, de su odio a las hopalandas, de su afición a las melenas, y de su prurito por hacer picantes canciones. Fué en balde que aquel verano lo pasase el joven jurisconsulto leyendo el *Genio del Cristianismo* y la Biblia: al año siguiente perdió en Valladolid el curso, aunque en su lugar publicó no pocos ni buenos versos en *El Artista*, periódico de aquella localidad. Ni hubo de complacer esto a su padre, ni debieron de ser muy satisfactorias las noticias que recibió el hijo de las disposiciones paternas; porque no bien detenido en el camino de Valladolid a Lerma en casa de un primo, se apoderó de una yegua de éste, y en ella volvió a desandar lo andado, y aun, por miedo a cierta requisitoria, a continuar su fuga hasta Madrid, donde entró tan repleto de planes y esperanzas como enjuto de bolsa y recomendaciones.

Diez meses pasó burlando disfrazado las pesquisas de su padre y la persecución de sus amigos, hasta la tarde del 15 de febrero de 1837, de donde data el origen de su fortuna y de su fama. Sobre la fosa del malogrado Larra lanzaban las Musas sus dolorosos acentos, cuando se aproximó un joven y con voz conmovida leyó unos versos que produjeron un vivo entusiasmo: poco tiempo después, con la égida de don Nicomedes Pastor Díaz, se publicaba con el nombre de José Zorrilla un tomo de poesías, primera muestra de la lozana imaginación de aquel joven. No tardó mucho en seguirle la segunda en otro tomo de poesías dedicado a don Juan Donoso Cortés y a su primer prologuista el señor Pastor Díaz. En él ya muestra Zorrilla su tendencia a la leyenda y a la tradición, con las cuales pensó luego reconstruir nuestra nacionalidad literaria: y en los *Cantos del Trovador*, que publicó mucho después, aparecen claros esos intentos, aunque envueltos y como velados por sus afecciones y fantasías.

EL TEATRO
DE ZORRILLA.

Mas a nosotros sólo nos corresponde considerarle como escritor dramático: así es que, abandonando el terreno de la vida particular y privada y aun alejándonos de su apreciación como poeta lírico, hemos de limitarnos al señalamiento de sus altas dotes como escritor de obras teatrales, para las cuales no puede negarse que poseía cualidades de importancia. El teatro de Zorrilla no es más que una serie de trozos magníficos de preciosas leyendas; cuadros descriptivos de feroz majestad o de agreste belleza, realizados con segura mano y atrevido pincel, sin meditación ni estudio, ni delicadeza de pormenores, ni esmerada elección de medios; escenas de efecto, situaciones de impresión, sueños imprevistos, máquina maravillosa, resortes toscos aunque estupendos, caracteres duros, acentuados, pero simpáticos.

deslumbradores, interesantes, y largas tiradas de sonoros versos provocadores del éxito: tales son las dotes de este escritor, siempre poeta admirable, pero nunca verdadero y profundo dramático. Para el Teatro le sobraba a su Musa lirismo, arrebato, riqueza y fogosidad; y le faltaba a su ingenio sencillez, orden, intención y estudio.

Por el año 1838 aparece representada con gran éxito su comedia titulada Más vale llegar a tiempo que rondar un año; y sucesivamente le siguieron Ganar perdiendo, Lealtad de una mujer y aventura de una noche, La mejor razón la espada, escrita sobre una de Moreto. Cada cual con su razón y Entre clérigos y diablos o el encapuchado. El año 1840 escribió su primera loa, que tituló Apoteosis de don Pedro Calderón de la Barca, y tres años más tarde la alegoría La oliva y el laurel, hecha para la fiesta que celebró Madrid cuando la proclamación de Doña Isabel II. Su repertorio dramático es mucho más rico: dió principio a él en 1840 con su popular drama El zapatero y el rey. primera parte: a él siguieron en 1842 El puñal del godo, Un año y un dia, al que precede como introducción el drama en un acto Cain pirata y El eco del torrente, La gran comedia del caballo del rey Don Sancho y el molino de Guadalajara, en 1844 el célebre Don Juan Tenorio, después El alcalde del Ronquillo o el diablo en Valladolid, luego La calentura, segunda parte del Puñal del godo, La reina y los favoritos y El rey loco; más tarde, el drama fantástico La creación y el diluvio y El excomulgado, Los dos virreyes, la segunda parte de El zapatero y el rey, y Traidor, inconfeso y mártir. Sus obras trágicas Sofronia, en un acto, La copa de marfil y el famoso Sancho Garcia, fueron recibidas con grandes aplausos.

Pasemos ahora a tratar de otro poeta, verdadera expresión del DONANTONIO GARdrama patrio, genuina revelación del carácter español y digno continuador de las gloriosas tradiciones de nuestra escena. Hijo de un pobre v honrado artesano, vino al mundo don Antonio García Gutiérrez en la villa de Chiclana, provincia de Cádiz, el 4 de julio de 1812. Sus padres, a pesar de corta hacienda, determinaron enviarle a Cádiz a que estudiase Medicina, y allí cursó, en efecto, uno o dos años: mas aviniéndose mal la anatomía con el corazón y la enfermedad del cuerpo con la energía de la imaginación, fogosa y rica, abandonó bien pronto su escuela y hasta las playas andaluzas, y fué a envolverse en la Babel cortesana, donde la pasión ofusca y el desdén hiela. Pero García Gutiérrez con su laboriosidad y su ingenio supo abrirse una senda en medio de la confusión, y hacer resonar su nombre por encima de la aturdidora gritería, así es que muy pronto se dió a conocer en los círculos literarios, y entró además, aunque con muy pequeño

SUS OBRAS.

CÍA GUTIÉRREZ.

sueldo, a formar parte de la redacción de *La Revista Española*. Se dedicaba al mismo tiempo al estudio del francés, de cuyo idioma hizo al suyo algunas versiones; y, dejándose llevar de la corriente del romanticismo, escribió también un drama por el que empezó a sufrir esa serie de penalidades, vejaciones y miserias que lanzan las empresas, los cómicos y los autorzuelos adyacentes contra todo ingenio novel y timorato.

"EL TROVADOR"
Y TRADUCCIONES
VARIAS.

Perdida la esperanza de ver su drama en escena, se alistó de voluntario; y se hallaba en el depósito de Leganés adiestrándose en el manejo de las armas, cuando su obra, elegida por el actor don Antonio Guzmán para su beneficio, le hizo volver a Madrid: y en fin, la noche del 1.º de marzo de 1836, el humilde miliciano salía, entre don Carlos Latorre y doña Concepción Rodríguez, a recibir los frenéticos aplausos que el público entusiasmado concedía al autor de El Trovador. Esta obra quedó engastada, como preciosa perla, en el rico manto de nuestra literatura, y su creador dejó su nombre al lado de los más famosos que honran el Teatro de esta época. Entre las traducciones y arreglos podemos citar las comedias de Scribe La pandilla o la elección de un diputado, El cuáquero y la cómica, Estela o el padre v la hija v El vampiro, la de Melesville titulada El galán invisible y la de Laurencyn que se denomina La ópera y el sermón: los dramas de Dumas, Don Juan de Marana, Caligula y Margarita de Borgoña: el de Scribe titulado Batilde o la América del Norte en 1775. el de Bougeais que lleva por título El hijo del emigrado y La Saboyana o la gracia de Dios: y en fin, entre las zarzuelas Un dia de reinado, Las dos coronas y Galán de noche: obras todas en que revela un perfecto conocimiento de los dos idiomas, sumo ingenio para elegir producciones de interés, gran habilidad para aclimatarlas del modo más natural en nuestra escena, y mucho cuidado del buen gusto y del arte, y sobre todo del carácter y de las aficiones de nuestro pueblo.

OBRAS ORIGINALES. Su Teatro original es magnífico, rico para la poesía, provechoso para la dramática española y de envidiable gloria para su autor. La parte cómica de él se distingue por la discreción, la finura, la delicadeza del pensamiento, y la corrección, la suavidad y la dulzura de la forma. Exceptuando la comedia Afectos de odio y amor, que se lanza a la entonación dramática y sirve como de lazo entre los dos géneros, véanse El caballero de industria, De un apuro otro mayor, Dos a dos, pieza, Los millonarios, La bondad sin la experiencia, Eclipse parcial, Las cañas se vuelven lanzas, Sendas opuestas, Crisálida y mariposa y Nobleza obliga. Al lado de estas comedias debemos anotar las del género zarzuelesco. Excepción hecha de El grumete, lindo

juguete que rebosa belleza y gracia y al que algo se aproxima, aunque sin alcanzar su poesía y su ternura, La vuelta del corsario, su segunda parte, las demás obras ni han logrado gran fama, ni por tanto larga vida. La espada de Bernardo, La cacería real, Azón Visconti, El robo de las Sabinas, Cegar para ver, Llamada y tropa, La taberna de Londres y El capitán negrero, más pueden servir para demostrar su inagotable ingenio y su facilidad de concepción, que su meditación profunda v su conciencia artística.

Mas vengamos a su alto Teatro, a las obras verdaderas de su talento y su inspiración, a los tipos de sus sublimes ensueños y de su laboriosidad filosófica, y allí encontraremos hacinados en brillante y abultado montón los títulos de su gloria. Son éstas: El Trovador, El paie. El rey monje, Samuel, El encubierto de Valencia, Simón Bocanegra, Los desposorios de Inés, El bastardo, Zaida, El premio del vencedor, Las bodas de Doña Sancha, Empeños de una venganza, Gabriel, Un duelo a muerte, Vengansa catalana, Juan Lorenzo y Doña Urraca de Castilla abundan en elocuentes pruebas de estas verdades. Los lunares que pudiéramos señalar se hallan tan compensados por las bellezas, y tan ocultos y obscurecidos tras los rasgos del genio y los destellos de la imaginación, que sólo la crítica detenida y ya habituada a los resplandores puede descubrirlos; ella apuntará las inverosimilitudes, las violencias de carácter, las infidelidades de sentido, el exceso de lirismo, la facilidad con que se deja llevar de los torrentes de su propia inspiración, y el olvido a veces de lo que pudiera exigir el público y de lo que debiera explicársele o preparársele cuidadosamente.

Para terminar con este ingenio, apuntaremos que también escribió un drama en prosa titulado Magdalena y un apropósito dramático que se denomina El sitio de Bilbao. Además escribió muy notables producciones en colaboración con otros ingenios; por ejemplo, creó con Zorrilla Juan Dándolo: con los hermanos Asquerino, El tejedor de Játiva: y sólo con uno de ellos, don Eduardo, El tesorero del rey. También hizo la parodia del Trovador con el título de Los hijos del tio Tronera.

Entre los ingenios de la pasada centuria no puede olvidarse de co- DOÑA GERTRUDIS locar el gran talento y sentida intuición escénica de la excelentísima señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Nació en Puerto-Príncipe (isla de Cuba) el 28 de noviembre de 1816. Dejando a un lado pormenores de su vida privada y hasta toda otra labor que no sea la teatral, empezaremos diciendo que en 22 de enero de 1852 dió al coliseo del Príncipe su drama La verdad vence apariencias: el 7 de mayo otro en prosa titulado Errores del corazón, del que quedó más descontenta

GÓMEZ DE AVE-LLANEDA.

la autora que el público madrileño; y el 4 de octubre, todavía del mismo año, El donativo del diablo, también en prosa y tomado de su novela La velada del helecho. No tardaron en seguir a ésta los arreglos del francés, La aventurera y La hija del rey René; pero, sobre ellos. la que alcanzó más ruidoso y duradero triunfo fué la comedia denominada La hija de las flores o todos están locos, ejecutada en el Príncipe el 21 de octubre de 1852, y repetida después diariamente por más de dos meses, sin que se amenguase un punto el favor del público. Ouizás a consecuencia de este éxito se levantó la envidia contra ella y le hirió con una doble mordedura; sobre la escena, en sus obras La sonámbula y Los tres señores, representada esta última en 1858; y con acerado diente, en el seno de la ilustre Academia de la Lengua, dondefué particularmente invitada a solicitar la vacante de Nicasio Gallego, v donde la política lamió con su baba las conciencias de algunas eminencias, para probar que no puede la ilustración poner a cubierto delas intrigas y de la miseria. Las dolorosas impresiones que estos acontecimientos dejaron en su alma se traslucen claramente en los artículos titulados La mujer, y aun se transparentan en su drama Oráculos: de Talia o los duendes de palacio, que se estrenó en el Teatro de la Cruz el 15 de mayo de 1855. Al año siguiente leyó desde la tribuna del Senado una Oda a la coronación del cantor de Guttemberg: v en abril del 1858 alcanzó uno de sus más gloriosos triunfos con la representación del drama Baltasar, que pudo así endulzar las anteriores amarguras. Después de infinitas desdichas familiares, hizo imprimir su drama Catilina, calcado en la obra de los señores Dumas y Maguet, y escribió El millonario y la maleta, juguetillo en dos actos y en prosa. destinado a un teatro casero. Finalmente, la señora Avellaneda pasó a mejor vida el 2 de febrero de 1873.

El pequeño teatro cómico de este ingenio basta para demostrar las apreciables disposiciones que para él poseía. Llevada por intentos de perfecta moralidad y guiada por los pudorosos instintos del sexo, la señora de Avellaneda creó sus ideales con altas cualidades de dignidad y grandeza, sentimiento y gracia; y apoyada en la verdad, como gran conocedora del corazón humano, por una parte, y de su sociedad y su siglo, por otra, imprime a sus tipos y caracteres un admirable interés sin quitarle la suavidad y la belleza. Mas los altos méritos dramáticos y las más elocuentes pruebas de la pujanza y valentía de su genio se hallan en sus ensayos trágicos titulados *Alfonso Munio*, *Saúl y Baltasar*, que son tres joýas preciosísimas de la rica corona labrada por nuestros poetas para la severa y arrogante Melpómene española.



tonio Gil y Zárate.—6. Don Isidoro Gil y Baus.—7. Don Manuel Bretón de los Herreros.—8. Don Antonio Flores.—9. Don Cayetano Rosell.—10. Don Francisco González Elipe.—11. Don Patricio de la Escosura.—12. Don Antonio Ros de Olano.—13. Don Joaquín Francisco Pacheco.—14. Don Mariano 1. Den Antonio Ferrer del Río, -2. Den Juan Eugenio Hartzenbusch. 3. Den Iuan Nicasio Gallego, -4. Den Tomás Rodríguez Rubi, -5. Den An-Roca de Togores.—15. Don Juan de la Pezuela.—16. Don Angel de Saavedra, Duque de Rivas.—17. Don Gabino Tejado.—18. Don José Amador de los -24. Don José Güell y Renté. -25. Don José Fernández de la Vega. -26. Don Ventura de la Vega. -27. Don Luís de Olano. -28. Don Antonio M.ª Esqui-34. Don Manuel Cahete. --35. Don Pedro de Madrazo. --36. Don Aureliano Fernández Guerra. 37. Don Ramón de Mesonero Romanos. --38. Don Cándido No-Rios.—19. Don Javier de Burgos.—20. Don Francisco Martinez de la Rosa.—21. Don Luís Valladares.—22. Don Carlos Doncel.—23. Don José Zorrilla. vel. --29. Don Julián Romea. --30. Don Manuel José Quintana. --31. Don José de Espronceda. --32. Don José M.ª Díaz. --33. Don Ramón de Campoamor. -cedal. -39. Don Gregorio Romero Larrañaga. -40. Duque de Frías. -41. Don Euschio Asquerino. -42. Don Manuel Juan Diana. -43. Don Agustín Durán.





UNA REUNIÓN DE LITERATOS EN EL «LICEO» DE MADRID EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX. CUADRO DE ANTONIO MARÍA ESQUIVEL, EXISTENTE EN EL MUSEO NACIONAL



Pasemos, pues, a otro escritor que también merece ser tenido en cuenta. Este es don Patricio de la Escosura, que nació en Madrid el DE LA ESCOSURA. 5 de noviembre de 1807. Su padre, militar que servía a las órdenes de Castaños, se hallaba en Portugal cuando la invasión francesa y allí pasó el niño Patricio sus primeros años. Vino aún muy joven a Valladolid, donde vivió por algún tiempo y empezó sus estudios, y, por fin, a Madrid, a los trece años, a continuarlos con la dirección del célebre Lista. Más tarde, estimulado por otros jóvenes de su edad, Espronceda entre ellos, se afilió en la sociedad secreta llamada Los Numantinos, que, descubierta, le obligó a huir a París y después a Londres. En 1826 regresó a España, entrando en el ejército, aunque sin dejar por eso el estudio y cultivo de la literatura, a la que desde luego tenía

particular afición, y el de la política, entonces como ahora achaque

tuma de Escosura no se halla en su vida política, sino en sus escritos. Se conocen de él tres novelas históricas y políticas, El Conde de Candespina, Ni rey ni roque y El patriarca del valle, en que se dibujan los últimos sucesos revolucionarios de España en aquella fecha. En 1859 dió a luz una Historia monumental de Inglaterra; durante las épocas de su destierro publicó en París dos periódicos en idioma español, El eco de la razón y de la justicia y la Revista enciclopédica; escribió además un Manual de Mitología, la parte descriptiva de una obra histórica y monumental de España, varias poesías líricas y no pocos artículos de erudición y ciencia en periódicos y revistas.

Indudablemente lo que puede servir de fundamento a la fama pós-

muy general y escala de ambiciones.

DON PATRICIO

SUS OBRAS.

SU TEATRO.

El Teatro de Escosura se compone de comedias y dramas: entre las primeras podemos citar: Las apariencias, Las flores de don Juan, El amante universal, Cada cosa a su tiempo y Don Pedro Calderón, linda imitación de lo antiguo, dada al Teatro en 1867. Entre sus dramas: La corte del Buen Retiro o también los muertos se vengan, dividida en dos partes, cada una de las cuales forma un drama en cinco actos, el primero representado en 1837 y el segundo siete años después: Bárbara Blomberg, Don Jaime el Conquistador, Las moce dades de Hernán Cortés, Roger de Flor, El tio Marcelo, la loa en honor de Calderón, Mañanas de Abril y Mayo, una de las mejores, la titulada La aurora de Cristóbal Colón y La comedianta de antaño, estrenada en 20 de noviembre de 1867 en el Teatro de Jovellanos y última

> DON JOSÉ MARIA DIAZ

Grandes dotes de poeta inspirado y de eminente dramático presenta don José María Díaz, que, en alas del talento y del estudio, se remontó adonde quizás su corazón no habría sabido elevarle. Su Teatro

de sus producciones.

no es de los más abundantes, pero sí de los más notables; ora en prosa, ora en verso, va por propia espontaneidad, o ya sobre ajeno asunto o por extraño modelo, siempre encuentra medios de lucir su buen talento y su vigorosa inspiración. Entre sus arreglos pueden citarse: Los tres banqueros, Marta y Maria, Beltrán, y Virtud y libertinaje, inspirados por asuntos del Teatro francés y que conservan el sello de su origen transpirenaico; y Dalila y Carnioly, en que propende a connaturalizar en nuestra escena tipos arrebatados al Teatro y a las costumbres de Italia. El mejor camino, Las cuatro estaciones, Los dos cudqueros y Luz en las sombras, son ensayos afortunados que marcan un paso para mejores producciones: el cuento fantástico Muerta en el bosque, La reina Sara, Roberto barón de Aleizar, Carlos IX y los hugonotes, Juan sin Tierra; Mártir siempre, nunca reo; El matrimonio de conciencia, Redención y Andrés Chenier, son bellos cuadros históricos o políticos, sociales o románticos, en que, a costa de alguna exageración y superabundancia, hay caracteres magníficos y escenas terribles y sorprendentes. En fin, Junio Bruto, Jepté y Gabriela de Bergy son tragedias preciosas por la grandeza de pensamiento, el talento de exposición y la sonoridad y lozanía del verso.

Rápidamente, y para el beneficio de la eminente actriz doña Teodora Lamadrid, compuso el señor Díaz esta última producción el año de 1862.

DON EUSEBIO ASQUERINO.

Pintor también de historia, dramático inteligente y poeta fácil y enérgico, se ofrece al lado del señor Díaz don Eusebio Asquerino, que nació en Sevilla el 14 de enero de 1822. Escribió con éxito algunas comedias, entre las que pueden citarse como de notorio mérito Un verdadero hombre de bien, en tres actos y en verso, y ¡Lo que es el mundo!, en cuatro y también en verso; y algunos apreciabilísimos dramas históricos y políticos que son los que le han conquistado merecido renombre de literato y dramaturgo. Exceptuando la obra titulada Arcanos del alma, que es un drama social, tanto las composiciones que versan especialmente sobre asuntos políticos, como Españoles sobre todo, El caballero feudal y Las guerras civiles, trabajada. como La gloria del arte, en colaboración con su hermano Eduardo, cuanto las demás obras de su repertorio, tienen casi todas por objeto pintar un personaje y reproducir una época histórica. Doña Urraca. La judia de Toledo o Alfonso VIII, Juan de Padilla, Venganza de un caballero y juramento de un rey, Gustavo Wasa, Obrar cual noble aun con celos, Don Sancho el Bravo, Los dos tribunos y Las dos reinas son cuadros trazados, con arrogante pincel y segura mano, sobre asuntos cogidos a la historia patria o extranjera. Roma o Suecia. España goda o España de la Reconquista, reyes y comuneros, castellanos y judías, nobles y pecheros, damas y cortesanos, en brillante tropel, han venido a colocarse dócilmente bajo el poder del poeta y del historiador.

Don Juan de Ariza nació en Motril, provincia de Granada, el 11 de diciembre de 1806, ingenio que merece ser anotado en nuestro catálogo de estos tiempos al lado de los primeros escritores de dramas históricos y caballerescos. Desde 1847 a 1855 dió al Teatro una docena de obras que han bastado para conquistarle conjusticia el título de poeta arrogante e inspirado y dramático entendido y estudioso. Su ingenio alcanzó la comedia de costumbres, tocó en la zarzuela con un solo y brevísimo, si bien poético ensayo, y, remontándose al drama heroico, se alzó luego, aunque débilmente, hasta la tragedia. El año de 1853 fué para él el de más laboriosidad literaria, pues que en él dió a la escena la zarzuela en un acto La flor del valle, el drama histórico de los tiempos de Sancho Garcés de Navarra Dios, mi brazo y mi derecho, que lo estrenó Romea en el Príncipe, y las dos lindas comedias Un loco hace ciento y El oro y el oropel, representada la primera a beneficio de la señora Palma el 10 de octubre, y la segunda en el Teatro de Lope de Vega el 21 del mismo mes.

La primera producción importante del señor Ariza fué la titulada *Mocedades del Pulgar:* tras ella dió al Teatro la tragedia *Remismunda*, en 25 de noviembre de 1850; y un mes después *El primer Girón*, en que d on José Valero alcanzó uno de sus más brillantes triunfos en unión con la Teodora y los señores Calvo, Pizarroso y Ossorio. Un año después, el 27 de septiembre de 1854, se representó el drama social moderno en tres actos y en prosa *El ramo de rosas;* en 1854 aparecen otros dos dramas *La mano de Dios*, el 10 de febrero, y *Pedro Navarro*, el 20 de octubre; y, por último, en 1855 el drama histórico en tres actos *Antonio de Leiva*. Si no es este todo el Teatro del señor Ariza, es por 10 menos lo más excelente, y basta en efecto para formar idea de las altas dotes que adornan a este escritor.

Aún pudieran señalarse entre los dramáticos que ocuparon la escena durante la primera mitad del pasado siglo ingenios que descollaron al lado de cuantos acabamos de citar y obras que alcanzaron notable éxito y mucha popularidad. Entre estas últimas se hallan Azares de la privanza, del señor Valladares y Saavedra, gran traductor de dramas y comedias francesas; El caudillo de Zamora, de don Luís Olona, estrenada en 29 de agosto de 1847; La Calderona, de los señores Barroso y Alba; El honor de un castellano y deber de una mujer y El último amor, del primero de estos ingenios; El arquero y

DON JUAN DE ARIZA. el rey, escrito en 1848 por el señor Vicetto; El favorito y el rey, de Ruíz del Cerro, representada un año antes; El ciego de Orleans y Nobleza republicana, de Montemar, ambas ejecutadas en 1848; La banda de la condesa, de Cortijo; ¡Es un ángel!, Don Enrique III, Mujer y madre y Los dos compadres, de don Ceferino Suárez Bravo; Don Rodrigo yªBenvenuto Cellini, de don Ramón Navarrete, y otros muchos.

A ellos debemos agregar los traductores del Teatro francés, que alimentaron nuestra escena con el romanticismo extranjero, y que procuraron, ya que no la originalidad del pensamiento, al menos la aclimatación de la idea exótica a nuestro Teatro, mediante arreglos más o menos felices y un lenguaje más o menos correcto y puro; al frente de éstos podemos colocar al mismo señor Navarrete, Gil, Cruz Sirado, Lalama, Valladares, Doncel, Ojeda, Vilgabec, Diana, Malibrán, Cantejos, Varín, Nieva, Estrella, Lías Rey, Sánchez Garay, Luna, Hernández, Corona, Bustamante, Vicampia, López Salgado, Suricalday, Romero y Larrañaga, Ramiro, Díaz, Virto, Godoy, Cañete, González, Santana, Vera, Peñalver, Bayona, y otros mil, que sería prolijo enumerar,

CAPITULO V

Teatros, compañías y reformas. — Teatro del Principe. — Incendio de este teatro.—Su reconstrucción. — La protección de José I. — Hundimiento del escenario. — Por lo que se estrenó El Trovador. — La lucerna central. — La presidencia de los espectáculos públicos.—Cambio de nombre del Teatro del Principe.—Reglamentación de los teatros.—Petición de los autores dramáticos.—Los espectáculos de Madrid.

En los primeros años del siglo xix la capital de España contaba con tres teatros: el del Príncipe y el de la Cruz para compañías de verso, y el de los Caños del Peral para ópera, los tres a cargo del Ayuntamiento, salvo un corto período, teniendo arrendado éste y administrados los otros por dos regidores con el título de Comisarios, con la presidencia del Corregidor. Una Junta estaba encargada de la reunión de las compañías, que solía formar con los mejores cómicos de España, y de cuanto se relacionaba con los coliseos, pagando a los cómicos un partido o sueldo nominal con relación a sus méritos, así como varias cargas de fundaciones piadosas, tales como Hospital general, Hospicio, Colegio de niñas de la Paz, etc., etc.

Las compañías estaban dirigidas por un autor, quien cobraba 14,000 reales, amén de su partido, si representaba, y se componían de primera y segunda damas para el género serio; una sobresaliente o substituta de la primera; dos terceras, que eran primeras en lo jocoso y en el canto; dos cuartas y algunas más para los puestos secundarios; galanes primero, segundo y tercero; un sobresaliente del primero; dos graciosos, primero y segundo; dos barbas, primero y segundo; un vejete para los viejos ridículos; varios galanes de ínfima categoría; tres apuntadores y un traspunte; un compositor de música y un guardarropa. Estas compañías alternaban en ambos teatros.

Los cómicos solían ascender por sus méritos a una categoría más alta y a un partido mayor; también solicitaban u obtenían, sin pedirlas, ciertas gratificaciones en premio a su buena conducta, de su esmerado trabajo o del cuidado que ponían en su vestimenta, y, por último, pasado cierto número de años de servicios en los teatros, tenían derecho a una modesta jubilación, establecida por convenio entre el Ayuntamiento, que se reservaba el derecho de sostenerlos en sus tea-

LOS TEATROS
DE MADRID.

LAS COMPAÑIAS.

INCENDIO.

tros de Madrid, y el Montepío fundado por los cómicos. Estas jubilaciones, cuyo máximo fué de 8,000 reales, desaparecieron en el año 1834.

En el año 1801 el sitio de los montañeses o alojeros se destinó para los alcaldes que asistían a la función, y que antes se sentaban en el mismo tablado, siendo objeto de las burlas de los espectadores. El día 11 de julio de 1802 se declaró un formidable incendio en el Teatro del Príncipe, quedando sólo de éste las cuatro paredes. El siniestro tuvo, pues, verdadera importancia. Sin embargo, ni en los periódicos de la época, tales como La Gaceta, El Diario, El Mercurio y El Memorial, ni en el expediente instruído con este motivo por el Ayuntamiento, consta noticia alguna que explique el siniestro. Sólo se sabe que, con fecha 24 de noviembre del año siguiente, el procurador síndico general, Marqués de Hermosilla, dirigió al Ayuntamiento una instancia demostrando la necesidad de reparar o construir de nueva planta el Teatro del Príncipe, y el Ayuntamiento, en sesión celebrada el día 28 del referido mes y año, acordó que una comisión se avistase con la Tunta de gobierno de los Hospitales de Madrid, por tener éstos cierto censo sobre el terreno que ocupaba el edificio del teatro, y para ver si se llegaba a cierta transacción con la Junta referida. Se encargó al maestro mayor don Juan de Villanueva que hiciera los planos del nuevo teatro y dijera el coste de las obras y la mejor manera de llevarlas a efecto.

KECONSTRUCCIÓN.

El señor Villanueva contestó haciendo ver la conveniencia de reedificar el teatro en el mismo sitio que antes ocupara, y propuso al efecto que se adquiriera la casa contigua del café para el ensanche del nuevo, y la casa de la calle del Lobo, que correspondía al escenario, para dar a éste la mayor amplitud posible, y pidiendo para gastos de jornales de la primera semana, de 12 a 15,000 reales. El Ayuntamiento, en sesión de 11 de junio de 1805, aprobó lo propuesto por el arquitecto mayor; pero el presidente de la Corporación hizo ver la angustiosa situación que ésta atravesaba, y propuso que se instruyera más detenidamente el expediente de reedificación. En su consecuencia, se acordó que el señor Villanueva hiciese nuevos planos, aprovechando las paredes que formaban el antiguo coliseo, y arreglase las graderías y asientos del patio en la forma más decorosa. Villanueva calculó el coste total de las obras en millón y medio de reales, y con este presupuesto el teatro quedó completamente reedificado en agosto de 1807. En este mismo año se suprimió la compañía de los Sitios Reales, conforme al nuevo reglamento.

Al inaugurarse el nuevo Teatro del Príncipe, reconstruído, en 25 de agosto de 1807, por la compañía de Isidoro Máiquez, tenían las locali-

dades los siguientes precios, que el lector comparará por su cuenta con los que hoy tiene el Español: palcos baxos, 64 reales; ídem principales, 64; ídem segundos, 48; lunetas principales, 12; ídem de patio, 8 y 6 mrs.; asientos de patio, 6 y 5; ídem de galería, 11; delantera de tertulia, 8; ídem los demás billetes de las mismas, 4; asientos de entrada de galería, 6; patio, de pie, 2 y 8; cazuela, delantera, 8; ídem primera fila, 6; ídem segunda fila, 5; los demás asientos de ella, 4. Se adelantó mucho en la maquinaria teatral en la época de Máiquez, quien no descuidaba nada para representar las obras con la más exquisita propiedad, ayudado por su hermano José, que resultó un maquinista de tanta habilidad como inteligencia.

En 1808, al entrar en Madrid el general Castaños con el ejército triunfante en Bailén, los actores, a pesar de la difícil situación que los teatros atravesaban por efecto de la guerra, destinaron los ingresos de las tres primeras funciones para los soldados, produciendo más de 2,000 duros. También siguieron dando la acostumbrada función para la Virgen de la Novena. Máiquez, según veremos, fué un reformador en todo. Suprimió la salida del gracioso por delante del telón para anunciar al público la comedia del día siguiente. Ejecutó las comedias de noche. Substituyó el cartel manuscrito por el impreso. Mandó numerar los asientos del patio, desapareciendo el temible degolladero, con lo cual los mosqueteros, al verse dignificados, cedieron en su levantisca actitud. Y, por último, hizo desaparecer de la platea la venta de piñones, que tantos escándalos producía.

La presencia del hermano de Napoleón en España fué siempre motivo unánime de diatribas y de burlas. No pudieron tolerar los españoles que un extranjero ocupara el trono de Isabel y Fernando; motejaron desde un principio al nuevo rey, colgándole cuantos sambenitos puede encontrar el odio y atribuyéndole toda clase de defectos, entre ellos el de borracho. La Historia, reparadora de muchas injusticias, ha rehabilitado la memoria de *Pepe Botella*, demostrando que fué un príncipe prudente y bueno, que jamás probó el vino y que hizo en España algunas cosas buenas, y más hubiera hecho si no se lo hubiese impedido la oposición de los españoles. Entre las cosas buenas que hizo José I, fué una de ellas la protección decidida y entusiasta que durante su breve reinado dispensó al arte dramático español. En lo que concretamente se refiere al Teatro del Príncipe debemos decir que fué su sostén principal en aquella época en que Talía andaba muy mal de recursos.

Aparte de diversas reformas de tapicería en el palco regio y de haber abonado siempre religiosamente éste, le concedió las siguientes LA PROTECCIÓN DE JOSÉ 1.

subvenciones que el señor Cotarelo consigna en su interesante obra Isidoro Máiquez, según datos recogidos en los archivos del real palacio por don Luís Carmena: «Mayo de 1809. Presupuesto del teatro, por anticipación, 50,000 reales; idem por el mes, 20,000 reales. A don Isidoro Máiquez, actor del Príncipe, 9,000 reales por concepto de gratificación.—Junio de 1809. Presupuesto del teatro, 20,000 reales. A don Manuel Gaviria, tesorero de la compañía cómica del Príncipe, 20,000 reales por la consignación mensual destinada al teatro por Su Majestad. A don Isidoro Máiguez, actor trágico del mismo, 3,000 reales de gratificación.—Julio de 1809. Libranza de 20,000 reales a don Manuel Gaviria, por la consignación mensual asignada al teatro. Lo mismo en los meses restantes del año y en los dos años siguientes y en los seis primeros meses de 1812. Además, en junio de 1810, concedió como gratificación 15,000 reales a Máiguez, 2,500 a Rosario García, y otros 2.500 a Gertrudis Torres.» Y he aquí, por último, el budget total de los gastos anuales que hacía José Bonaparte en pro de nuestra escena, según el presupuesto aprobado en enero de 1811: «1.º Sueldos y gajes para la cámara, como para la guardarropa, 32,000 reales por mes; 2.º Música, 23,000 reales por mes; 3.º Gastos de vestuario para Su Majestad, 20,000 reales por mes; 4.º Teatro del Príncipe, 20,000 reales por mes; 5.º Regalos, 20,000 reales por mes; 6.º Gastos de secretaría, 1,500 reales por mes; 7.º Gastos de vestuario para los dependientes de servidumbre, 10,000 reales por mes; total, 126,500 reales por mes, que arrojan una suma anual de 1.518,000 reales.» Como se ve, el Teatro del Príncipe salió muy bien librado con Su Majestad Napoleónica.

HUNDIMIENTO.

En 1821, durante las fiestas de Carnaval, se celebraba un animadísimo baile de máscaras en el Teatro del Príncipe. Para ello se había colocado un tablado al nivel del escenario, como suele hacerse en tales casos. Pero ni el escenario ni el tablado habían sido reconocidos para ver si ofrecían condiciones de seguridad. Las máscaras se lanzaron alegres y despreocupadas en brazos de Terpsícore. De pronto se oyó un crujido sospechoso y en seguida se hundieron el tablado y el escenario, y multitud de bailarines de ambos sexos caveron a los fosos. Hubo bastantes heridos, pero no se suspendió el baile! En 1826 disfrutó Madrid de una gran compañía de ópera italiana, costeada por Gaviria, en la que figuraban la tiple Cortesi, la contralto Fábrica, el tenor Montresor, el bajo Magiorotti y el bufo Vacani, quienes, con la dirección del ilustre maestro Mercadante, ejecutaron las obras más en boga, tales como Elisa y Claudio, La Zelmira, El Coradino, La Cenevéntola, Gazza Latra, y otras que produjeron un frenesí. A tal punto llegó la asistencia a la ópera y el abandono de la comedia, que Bretón

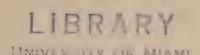
de los Herreros escribió una preciosa sátira contra aquel «furor filarmónico.»

El estado anémico de la literatura dramática española al comenzar la época de Isabel II fué mejorando, aunque paulatinamente, merced al impulso que diera a las artes y a las letras la reina gobernadora Doña María Cristina. Abolió la censura de los teatros, permitió que estuvieran abiertos durante la cuaresma, excepción hecha de los viernes y de la Semana Santa, y autorizó la representación de obras prohibidas por disposición de los ministros de Fernando VII, como El Hipócrita, de Molière, traducida por el famoso don José Marchena. El primer exito grande que encontramos en este período es el de Marcela o ¿a cuál de los tres?, comedia original de Bretón de los Herreros. interpretada por la Concha Rodríguez, Latorre, José Valero, García Mate y Antonio Guzmán. «El autor – decía El Diario de 30 de diciembre de 1831 — se ha propuesto conciliar en esta producción la sencillez y regularidad de la comedia moderna con el lujo poético que caracteriza a la antigua, sin perjuicio de la viveza y naturalidad que reclama un diálogo destinado a hacer reir a expensas de ciertos caracteres que intervienen en la fábula.» Se representó durante una semana, lo cual era mucho para aquellos tiempos, y quedó de repertorio, de tal manera que ocho años después seguía poniéndose en la escena del Príncipe para cubrir claros.

De 1834 a 1838 se presentaron al público, en este teatro, varios principiantes, que luego alcanzaron, unos, justa y merecida fama, y otros abandonaron la carrera de las letras por la política, que, indudablemente, les ofrecía mejor porvenir. En 24 de septiembre de 1834 Mariano José de Larra dió su primera producción dramática, poniendo en el anuncio de El Diario el reclamo siguiente: «Decidida la empresa a fomentar por cuantos medios están a su alcance las composiciones originales que tanto escasean en nuestra moderna literatura dramática, no podía menos de acoger con celoso afán un drama que, como el Maclas, se recomienda, cuando menos, por el notorio interés de su argumento y por la pintura de las costumbres nacionales de la Edad media. Así es que nada ha perdonado para favorecer su mejor éxito, a cuyo objeto han coadyuvado con no menor anhelo los actores. Ojalá que todos estos esfuerzos, unidos a los del autor, encuentren la deseada recompensa en el juicio que del Macias forme este ilustrado público.»

Interpretaron el drama la Concha Rodríguez, Jerónima Llorente, Carlos Latorre y García Mate, y aunque los cuatro eran de primer orden, y la obra fué aplaudida, no duró en el cartel más que cuatro ÉPOCA DE ISABEL II-

> ESTRENO DE LARRA.



noches. El 1.º de marzo de 1836 se estrenó *El Trovador*, a beneficio del gracioso don Antonio Guzmán, quien «tenía una complacencia, aprovechando la ocasión que se le presentaba de ofrecer al público de Madrid la primera composición original de un joven patriota, que voluntariamente acababa de alistarse en las filas de los defensores de la libertad.» Guzmán no tomó parte en la representación del drama, y sólo en la de una pieza que se hizo después. La ejecución de *El Trovador* estuvo a cargo de la Concha Rodríguez, de Bárbara Lamadrid, de Carlos Latorre y de Julián Romea. El éxito fué espontáneo, general, sin distingos, y el joven voluntario Antonio García Gutiérrez adquirió aquella noche la categoría de autor dramático. La obra se hizo diez noches casi seguidas.

EL CAFÉ DEL "PARNASILLO." Con motivo de este estreno, contaremos una anécdota muy curiosa. En los bajos del Teatro del Príncipe y en lo que después se convirtió en Contaduría del mismo, allá por el año 1830, había un cafetucho que reunía toda clase de incomodidades, que era sórdido, húmedo y maloliente, que servía mal y tarde a sus parroquianos y que, sin embargo, llegó a hacerse famoso. Se reunían en él diariamente cuantos jóvenes aspiraban entonces, con más o menos legítimas esperanzas, a la inmortalidad. El alma de aquella reunión era Espronceda, y con éste se sentaban Larra, Zorrilla, Hartzenbusch, Martín de los Herreros, Mesonero Romanos, Villegas, Gil y Zárate, Escosura y otros muchachos. También solían ir a veces algunos escritores que, como Martínez de la Rosa y Quintana, habían conquistado ya la inmortalidad y ya no eran unos niños. Del café del Parnasillo salieron periódicos, dramas y novelas. Allí nació, o por lo menos creció, el romanticismo, y el café se hizo famoso.

ESTRENO DE "EL TROVADOR."

Una tarde se hallaba apostado a la puerta del café un jovencito de rostro aniñado y marcado acento andaluz. A eso de las tres empezaron a llegar los contertulios. Al ver a Espronceda, que entraba, el jovencito le cortó el paso.

- —Don José—le dijo con voz trémula y balbuciente,—he ido varias veces a buscarle a su casa y no he tenido la suerte de encontrarle.
 - -¿Qué pasa?-preguntó Espronceda con cara de pocos amigos.
 - -Que... tengo un drama y... quisiera que usted lo leyese.
- —¿Un drama?—volvió a preguntar el glorioso autor de *El diablo mundo* con voz en la que se veían pintados por igual el asombro y la ironía.
 - -Sí, señor; un drama en cinco jornadas.
 - -Nada menos que en cinco jornadas, ¿eh? Y ¿quién es el autor?
 - -Yo.

- -¿Usted? ¡Así será él!
- -Usted juzgará cuando lo lea.
- —¿Cuando lo lea? Pero ¿usted se cree que yo voy a echarme al coleto un drama en cinco jornadas, y de un principiante? ¡Vamos, hombre!

Y volvió la espalda al muchacho, disponiéndose a entrar en el café. Pero, de pronto, el gran poeta se paró en seco, como acometido de una gran idea repentina, y dirigiéndose al nuevo autor, le dijo:

- —He cambiado de opinión y quiero oír ese drama. Le espero a usted mañana a esta hora y en este mismo café para que me lea usted ese drama. Y si usted no tiene inconveniente, desearía que lo oyesen también otros literatos amigos míos...
 - -Muy bien.
 - -Pues entonces, hasta mañana.
 - -Hasta mañana.

Se separaron y Espronceda entró en el café donde ya estaba reunia da la tertulia.

- -Os preparo para mañana una juerga literaria.
- -¿Qué? ¿Qué?
- --He citado a un muchacho que ha escrito un drama en cinco jors nadas, para que nos lo lea.
- —¡Hombre, por Dios! ¡Eso es demasiado! Después de oídas las primeras escenas, no es posible divertirse.
 - -Pues no hay otro remedio. Ya está la cosa hecha.

Efectivamente, al otro día y a la hora en punto, entró en el café el nuevo dramaturgo. Saludó tímidamente y se sentó entre el tácito regocijo de los circunstantes.

- -¿Quiere usted tomar algo?—le preguntó Espronceda.
- -No, muchas gracias.
- -Pues puede usted empezar a leer «eso»...

Mientras el novel autor sacaba el manuscrito, pudo advertir en el rostro de todos los tertulianos una mueca de burla. Sin embargo, no se desanimó y empezó a leer. A los pocos momentos el auditorio dejósus risillas y se puso serio. Espronceda cogió el manuscrito al autor.

- -¡A ver! ¡A ver!
- Y, después de hojearlo rápidamente, exclamó:
- -Señores, «esto» merece la pena de ser oído con atención.

Lo fué, en efecto, y la lectura tuvo un éxito grandísimo. Tanto, que toda aquella peña de románticos salió del café, se fué al teatro, vió a Grimaldi, que era el empresario, y le entregó el drama. Este se titulaba *El Trovador*. Aquel muchacho tímido y de acento andaluz se llamaba don Antonio García Gutiérrez.

El drama se repartió en esta forma:

Don Nuño, Conde de L	un	a.				٠	٠	Don J. Romea
- MANRIQUE	4	· .	v		á		ø	- C. Latorre
- GUILLÉN DE SEXE.	4	6				٠	• 1	- F. Romea
- Lope de Urrea .						۰		- P. López
D.ª LEONOR DE SEXE.				 	٠,		٠	D.a C. Rodriguez
- JIMENA						4		— I. Boldún
Azucena								
Guzmán								
JIMENO								
FERRANDO					٠	b	۰	
Rufz								- G. Monreal

El éxito fué tan enorme, que al terminar la representación ocurrió un suceso que jamás había ocurrido. El público, entusiasmado con las bellezas de la obra, quiso conocer al autor y le llamó a escena. Y García Gutiérrez, que era soldado, se presentó en traje de «mecánica,» con una levita de capitán de milicianos nacionales que le prestó Ventura de la Vega.

DON RAMÓN NAVARRETE.

En 23 de mayo del mismo año de 1836 presentó su primera obra dramática don Ramón Navarrete y Landa con Elvira de Albornoz. El autor escribió poco para el Teatro. El 3 de junio de 1837 se estrenó La Corte del Buen Retiro, primera producción de Patricio de la Escosura. En 24 de julio del mismo año se estrenó Doña Maria de Molina. primera producción dramática de don Mariano Roca de Togores, luego Marqués de Molins. El Diario decía: «El autor, al presentar en nuestro Teatro una de las heroínas más célebres de nuestra Historia, no se ha propuesto observar servilmente los preceptos clásicos, ni seguir a ciegas el rumbo adoptado por los románticos.» Se representó nueve días seguidos por la Baus, Latorre, Romea, García Luna y González Mate.

DON JOSÉ DE CAS-TRO Y OROZCO.

Don José de Castro y Orozco dió al público su primera, y quizás única, producción, el 15 de agosto de 1837, titulada Fray Luís de León o El siglo y el claustro. Se representó cuatro noches consecutivas por la Llorente, Matilde Díez, García Luna, Julián Romea y Pedro Sobrado. Don Gaspar Fernando Coll dió su primera producción el 28 de agosto de 1838 con Adel el Zegri: lo representó Matilde Díez, la Baus, Latorre y Romea, y duró dos noches en el cartel. Don Luís GONZALEZ BRAYO. González Bravo anunció en El Diario el estreno de su primera producción dramática, titulada Intrigas para morir, con el siguiente aviso: «El asunto, de pura invención, no se apoya en la Historia, ni se ha recurrido al auxilio de aparato escénico, en decoraciones y trajes. para producir el efecto a que también se puede aspirar por otros medios. En esta ingenua manifestación no se envuelve, sin embargo,

pretensión alguna, pero sí se desea interesar con ella la ilustrada benignidad de un público que tantas pruebas de benevolencia tiene dadas a los ingenios que se esfuerzan por sacar nuestro abandonado Teatro de la vergonzosa dependencia en que se ha visto.» La representaron Matilde Díez, García Luna y Romea, y no resistió más que tres noches.

El 18 de junio de 1835 se estrenó el drama de Víctor Hugo Lucrecia Borgia, que no duró en el cartel más que hasta el día 23, poniéndose otra vez una sola noche, el 1.º de agosto, con el aliciente, para el público, de un nuevo y sorprendente efecto de luna, merced a cierta combinación de luces que hasta entonces no se había podido conseguir. En cambio, Muérete y verás, de Bretón, un juguetillo que se anunció sencillamente y sin reclamos, se ejecutó dos días más y quedó de repertorio. No era mucho dos días, pero va hemos visto la rapidez con que pasaban por el cartel las obras que alcanzaban buen éxito. Madrid tenía escasamente unos 230,000 habitantes, y dígase lo que se quiera, no estaba tan generalizada como hoy la afición al Teatro. Sin embargo, La redoma encantada se estrenó en 28 de octubre de 1839. v duró en los carteles cerca de un mes, indicio de que producía entradas por haberle gustado al público. La composición de esta obra tiene una historia curiosa que vamos a dar a conocer. Francisco Lucini. pintor escenógrafo y director de la maquinaria, tenía pintadas once decoraciones a su capricho, y con esta base encargó la empresa a don Juan Eugenio Hartzenbusch que escribiese una comedia de magia, como lo ejecutó con gran acierto, y dió al público La redoma encantada. Resulta, pues, que la comedia se escribió para las decoraciones. Siguiendo la costumbre de representar comedias de magia en tiempo de ferias, se quiso poner en escena La redoma a mediados de septiembre, pero las dificultades que ofrece siempre el estreno de este linaje de obras lo retrasó hasta fines de octubre. Tomaron parte en su representación Teodora, María Vierge, Francisca Casanova, García Luna, Lombía, Fabiani, Antonio Campos, Lumbreras, Alverá y otros.

Por agosto de 1839 se hallaba de paso en la Corte un actor de provincias, llamado Joaquín González, que no llegaba a tener cinco pies de estatura y pesaba diez y ocho arrobas; éste había representado con aplauso en Barcelona, Valencia, Murcia, Granada, Málaga y Cádiz, una pieza en un acto, de Bretón de los Herreros, titulada *El hombre gordo*, y como recurso por ver si se conseguía animar el teatro, se contrató por una noche a González a fin de que representase su obra favorita, para la que tenía condiciones adecuadas como ningún actor. Cayó bien la idea, y *El hombre gordo* se hizo en el Príncipe once no-

"LA REDOMA ENCANTADA." ches, aunque no seguidas, repitiéndose tres veces la función de despedida.

AA CAZUELA.

La disposición externa del teatro, es decir, la parte donde se situaba el público, seguía en esta época casi como en tiempo de Carlos IV; la platea dividida en lunetas para las primeras filas y bancos para las posteriores; palcos en las laterales, tertulia donde hoy los llamados anfiteatros, y la cazuela, ocupada única y exclusivamente por las mujeres. Un revistero nos describe con gran realce esta localidad, en 17 de julio de 1839, y vamos a transcribir algunos párrafos: «Cazuela es una cueva practicada frente a frente del escenario para albergar, hacinados, unos cuantos centenares de mujeres. Desde la boca de esta cueva hacia el fondo va bajando el techo y el precio de los asientos, pero también va subiendo el piso y la incomodidad.

En la delantera se oye casi todo lo que se habla en el foro; en la trasera se ove casi todo lo que se habla en la casuela. La casuela presenta en su vanguardia, en la que llaman delantera, una fila de mujeres, que son las que arrostran, por decirlo así, las miradas del público; de aquí viene que se ha puesto en uso el que sólo ocupen la delantera personas que no tienen por qué temer al público, mujeres que pueden ir por todas partes con su cara descubierta, señoras que no deben nada a nadie y que son tan buenas como la más pintada. La segunda fila es la primera fila, y la tercera es la segunda. Esto no lo entenderán algunos; como de esas cosas hay en la cazuela que no las entendería el mismo demonio. A estas dos filas y a las inmediatas siguientes concurren las elegantes que van a ver más que a ser vistas; y a las filas posteriores concurren las personas de más modesto bolsillo y de más acendrada afición. En el fondo de la cazuela hay a cada lado una puerta que da paso a diferente escalera. Desde estas puertas para dentro no tienen va entrada los hombres, pero sí los chismes: no puede pasar un hermano a buscar a su hermana, pero sí un billete a que se encuentre una amante; no puede introducirse un marido que quiere cerciorarse de si su mujer está en el asiento número 19, pero sí un cartucho de dulces que va derechito al asiento que está antes del número 20.

*En las puertas de la cazuela hay un centinela macho que despide a los hombres, y otro centinela hembra que recibe a las mujeres; ésta se llama con mucha propiedad «acomodadora.» Una vez introducida cualquiera mujer en la cazuela, joven o vieja, soltera, casada o viuda, recibe una verdadera emancipación; el billete de su asiento es una especie de carta de libertad. Tal hay que entra por la una puerta, soltando la mano del propietario, y se sale por la otra, tomando la del arrendatario. La cazuela en su interior es el paraje más animado de todo el teatro. Antes de empezar la comedia se habla, se disputa, se grita, se alborota, se mueven pendencias y hasta batallas campales. A veces es tal el estruendo, que el pueblo varón empieza a gritar desde el patio y las lunetas: «¡Callad, cotorras! ¡Silencio en el gallinero!»

Las de atrás llaman a las de delante usías y señoronas; las delanteras llaman a las de atrás groseras y canallas; aquéllas se quejan de que éstas apestan a almizcle; éstas se lamentan de que aquéllas apestan a vino. Las de la parte baja, soltando la corriente de su enojo, lanzan a las otras miradas insolentes; las de la parte alta se vengan soltando otras corrientes que se deslizan por el piso bajo de la casuela. Las personas discretas están clamando, hace muchos años, porque las mujeres puedan ir en nuestros teatros indistintamente a los mismos asientos de los hombres; sin embargo, a despecho de la razón, mil rancias preocupaciones sostienen la casuela con sus incomodidades, sus vicios y sus faltas de decoro. La civilización de un pueblo se conoce, entre otras cosas, por el estado de sus teatros.

En 1836 la tertulia de hombres y la de mujeres se hicieron de uso común para los dos sexos; pero la innovación, sin que sepamos el motivo, no produjo los resultados satisfactorios que de ella se esperaban, v se volvió al antiguo sistema de separación: en cambio se dividieron en asientos aislados, para despacharlos separadamente, los palcos laterales, con el nombre de «palcos por asientos,» reforma que gustó a los señores. En el mismo año se aumentó el número de quinqués de la platea, v en 1839, la lucerna, que estaba colocada en el centro del teatro, a corta elevación, molestando a gran número de espectadores, se elevó a mayor altura, aumentando la luz por medio de reverberos. Esta lucerna central era el colmo del confort y de la perspectiva, provista de quinqués reventones y de rosarios de almendrucos o chupadores de cristal bruñido. Media hora antes de levantarse el telón, bajaba la araña lenta y majestuosamente, girando sobre la maroma del torno y derramando lluvia, acompañada de aceite industrial, compuesto con mejunjes venenosos, para que los encargados de la alimentación no cayeran en el deseo de llevárselo a sus mujeres. En las lunetas y el patio, guarnecido también de bancos sin forrar, esperaban tres o cuatro ganapanes con pajuelas de azufre, y más tarde con fósforos de trueno. Un farolero encendía los quinqués, otro daba vueltas a las llaves, otro hacía girar en torno la araña; y, cuando después de subir y bajar las torcidas y saltar en el ensayo unos cuantos tubos, parecía la araña un sol macilento de guardarropía, se daba aviso al torno por medio de un silbido, que el público embobado repetía con

LA LUCERNA CENTRAL. júbilo, y el artefacto luminoso empezaba a subir con la misma lentitud y majestad con que había bajado al patio.

Durante el trayecto solían apagarse algunos quinqués, y entonces era un oprobio el humo apegalloso que despedían los agujeros; otras veces saltaban los tubos en lluvia de vidrios sobre los espectadores descuidados, cuando no corría hilo a hilo el aceite de los recipientes de plaqué y de hojalata. La afición al teatro era, sin embargo, tan grande, que, a pesar de las mortificaciones que causaba su estado verdaderamente primitivo y la carencia casi absoluta de comodidad, las damas más empingorotadas por su elegancia, y los lechuguinos más atildados por su romanticismo, dejaban las tertulias para concurrir a esos tabucos dorados por el genio de la inspiración dramática del amor, y se manchaban muy contentos los trajes de seda con tal de oír a Latorre, a Luna y a Matilde, departir en coloquio artístico con la Baus, la Concepción Rodríguez y la niña entonces Matilde Díez, a quien ayudaba el gallardo y caballeroso artillero don Patricio de la Escosura, autor del Negro capus.

GASTOS E INGRESOS.

Las funciones comenzaban en verano a las siete v media, v desde 1.º de noviembre una hora más temprano. Durante una grave enfermedad que tuvo Fernando VII no hubo funciones de teatro desde el 18 de septiembre al 11 de octubre de 1832, en que se cantó el Tedéum. Se volvieron a suspender en los días 12, 13 y 14 de julio de 1833 con motivo de unas rogativas para que desapareciera el cólera. En igual fecha del año siguiente hubo en Madrid una mortandad horrible, y no por eso se cerraron los teatros. El luto por la muerte de Fernando VII tuvo cerrados los teatros los meses de octubre y noviembre de 1833. Las representaciones de ópera alternaban con las de dramas y comedias en los coliseos del Príncipe y de la Cruz, pero de este espectáculo no podemos hablar aquí, porque tiene su lugar correspondiente. Por Real Orden del 26 de enero de 1834 se mandó que la presidencia de los espectáculos públicos, que había correspondido hasta entonces a los alcaldes de casa y corte, la desempeñaran en lo sucesivo los individuos del Ayuntamiento. La situación económica en que se encontraba en esta época el Teatro del Príncipe era tal, que la información de la prensa, los críticos y los documentos que se custodian en el Archivomunicipal de Madrid demuestran claramente la decadencia de los coliseos del Príncipe y de la Cruz, únicos con que contaba la villa para rendir culto al arte en este linaje de diversiones públicas. A más de que los rendimientos eran escasos, las cargas que tenían los teatros citados, y que se pagaban por cuenta de las empresas, hacían ilusoria toda ganancia, al punto que, según se decía, en el arrendamiento que



1. Juan Eugenio Hartzenbusch.—2. José Zorrilla.—3. Gertrudis Gómez de Avellaneda.—4. Patricio de la Escosura.—5. Antonio García Gutiérrez



había terminado en 1829, el arrendatario perdió cerca de veinte mil duros. Las cargas a que nos referimos eran las siguientes: al Colegio de niñas de la Paz, 22,000 reales; al Hospicio, 22,725; al Hospital de San Juan de Dios, 10,440; al del Buen Suceso, 10,440; al de los cómicos, 1,800; a la Casa Galera, 70,000; jubilados, huérfanos y viudas, 237,303; obras y reparos de los edificios en que estaban los dos teatros, 3,000; gratificaciones a la guardia que acudía durante las horas de función, 34,610; al censor político, por su sueldo, 3,000; dos alcaldes, uno para cada teatro, 11,680; cuatro alguaciles, 11,916: formando un total de 427,814 reales, cantidad que, dividida entre dos, venía a resultar de carga para cada coliseo, de 213,907 reales.

La entrada del Teatro del Príncipe, en un lleno completo en 1831, importaba 9,634 reales y 18 maravedises. En vista de que no había empresa que se atreviese con la explotación de los Teatros del Príncipe y de la Cruz, el Conde de Puñonrostro quiso abordar el negocio; pero, convencido de que las cargas se llevaban la ganancia, pidió una compensación, que consistía en permitirle dar bailes de máscaras de diciembre a Carnaval, conciertos y, lo que es más grave, imponer un arbitrio para cobrar seis maravedises por cada cuartillo de cerveza. El Ayuntamiento, con acertado acuerdo, desechó lo del nuevo arbitrio, agradeciendo al Conde sus buenos deseos; quedándose sin ser empresario de teatros aun cuando estaba apoyado por el ministro Calomarde.

No obstante los escasos rendimientos, no faltaron empresarios que se atreviesen con él, pues en fin de 1839 solicitaron los dos teatros. porque iban unidos para el arrendamiento, una empresa formada por Carlos Latorre y Antonio Guzmán, y otra que se constituyó con Elías Noren, Francisco Salas, Julián Romea y el pintor escenógrafo Francisco Lucini. Estos hicieron mejores proposiciones al Ayuntamiento, v se les concedió el arriendo, logrando defenderse. La prensa, reflejando indudablemente una gran parte de la opinión pública, se lamentaba del triste estado del teatro; los empresarios que sucesivamente iban tomando en arrendamiento el Teatro del Príncipe salían siempre con las manos en la cabeza, pues con las cargas benéficas que pesaban sobre el coliseo no había negocio posible; y, no obstante, estos empresarios, conociendo el escollo, confiaban en el producto de las buenas entradas, en los llenos; y como el público no ocupaba a diario, ni con mucho, todas las localidades, de aquí la desproporción de los gastos con los ingresos, el déficit y la bancarrota; de suerte que a los poetas dramáticos de primer orden algo de culpa les cabía, por su poca producción, en la decadente situación del Teatro del Príncipe.

Tomo II

NUEVOS ARRIENDOS. UN TRASPIE DE BRETÓN

Aunque a la ligera, vamos a reseñar las novedades que ofreció este teatro desde 1840 a 1850. Fué la primera el estreno del drama de Bouchardi, traducido por Eugenio de Ochoa, titulado El Campanero de San Pablo, el 8 de enero de 1840, desempeñado por Bárbara y Teodora, Luna y Fabiani. El 3 de junio del mismo año se puso La niña boba, de Lope. El 2 de octubre, la función organizada por el Ayuntamiento para celebrar la llegada a la Corte del general Espartero se ajustó al siguiente programa: 1.º, Sinfonia, del maestro Carnicer; 2.º. la comedia de Lope Amantes y celosos; 3.º, la jota valenciana, baile nacional, v 4.º, la improvisación cómica en un acto, escrita expresamente para este día por don Manuel Bretón de los Herreros y don Julián Romea, con el título de La ponchada. Esta obra no se representó más que una noche, porque disgustó a los amigos del general, y fué prohibida, proporcionando a Bretón un disgusto mayúsculo. En efecto, éste publicó el 3 de octubre de 1840 una carta en El Correo Nacional dando satisfacciones por las frases de la obra que habían molestado a la milicia nacional, de la que él formaba parte, y declarando que no había tenido intención de ofender a esta institución. También manifestó que, si bien la obra aparecía hecha en colaboración de Julián Romea, éste solamente había puesto los versos finales; y que el apropósito se había escrito, por encargo del Ayuntamiento, «en menos horas de las que tardó un escribiente en ponerlo en limpio.» Pero no le valió a Bretón cantar la palinodia, pues en la Gaceta del día 5 apareció destituído del cargo de director de la Biblioteca Nacional.

DIVERSAS REPRE-SENTACIONES.

En enero de 1841 se estrenó Los polvos de la madre Celestina, refundida por Hartzenbusch. La obra, que obtuvo treinta representaciones seguidas, fué desempeñada por Matilde, Teodora, Guzmán, Sobrado y Fabiani. En marzo del 1844 se puso en escena la traducción de Lázaro o el pastor de Florencia, hecha por don Juan Peñalver. En abril la empresa del Príncipe anunciaba que tenía en cartera para la temporada entrante cuatro comedias de Bretón de los Herreros. tres de Gil y Zárate, dos de Hartzenbusch, dos del Duque de Rivas, cuatro traducciones de Escosura y ocho de Ventura de la Vega. Para la inauguración de la temporada, en Pascua de Resurrección de 1845, se hizo una reforma en la ornamentación de la sala del teatro. Aparecieron las paredes empapeladas, cosa nueva, porque anteriormente se pintaban, y no siempre con buen gusto: las lunetas se forraron de terciopelo azul zafiro, dividiéndolas en dos bandas, de suerte que «ya no se las tomaba por asalto, sino que se había facilitado el acceso pasando por el medio del teatro; se pintó un telón nuevo, también azul, como el papel de los palcos y anfiteatro; se suprimió lo que llamaban «patio» y en su lugar se construyeron cuatro palcos, quedando, al decir de algunos, pocas localidades para el público de poco precio. En este año se estrenaron Los misterios de Madrid, La Jura en Santa Gadea, El hombre de mundo, Mujer gazmoña y marido infiel, Felipe el Hermoso, La entrada en el gran mundo, Las mocedades de Hernán Cortés, El arte de hacer fortuna, y otras varias que sería prolijo enumerar: baste decir que en un período de cuatro años se representaron 193 obras originales y 145 traducidas en los teatros de Madrid, con la particularidad, muy de tener en cuenta, de que en la última temporada había superado el número de las traducciones al de las originales, a pesar de tener entre nosotros los setenta y tres escritores dramáticos de que ya hicimos mención.

La angustiosa situación económica que agobiaba la existencia del Teatro del Príncipe hubo de agravarse cuantiosamente durante estos años, y deseoso el ministro de Gobernación, don Antonio Benavides, de atajar el mal de raíz, presentó a la aprobación de la reina, en 30 de agosto de 1847, un Real decreto por el que se encargaba el Gobierno de la dirección, administración y explotación de aquel teatro, considerando su sostenimiento como obligación, por decoro nacional. Lo más práctico del Real decreto estaba en suprimir las cargas y censos que el Teatro del Príncipe abonaba a la beneficencia, según se disponía por el artículo 32, y en la obligación, que por el 33 se echaba sobre sí el Gobierno, de acudir a las Cortes proponiendo un crédito anual como subvención. La inestabilidad de la política hizo que Benavides saliera del ministerio y que no pudiera llevar a la práctica el Real decreto; pero entró en el gobierno, encargándose del mismo departamento, don Patricio de la Escosura, el verdadero padre y engendrador del proyecto de reorganización del Teatro del Príncipe o Español, como quería que se llamase, y consiguiente a sus antiguos propósitos, aceptó en principio la idea de Benavides, es decir, el Real decreto inspirado en sus artículos de El Entreacto en 1839. No queriendo Escosura variar o modificar el Real decreto descaradamente, sino con cierto carácter de legalidad, nombró un comisario regio para que estudiase el asunto y propusiese las variantes que, tras concienzudo estudio, considerase necesarias. El desempeño de esta comisión lo encargó Escosura a su amigo y compañero de letras don Ventura de la Vega. El tiempo pasaba, la resolución no salía y el Teatro del Príncipe iba cada vez de mal en peor. Sordo el Ayuntamiento a los clamores de la prensa y ciego ante las dificultades económicas con que las empresas tropezaban en el arrendamiento del coliseo, lo sacó a subasta, exigiendo ocho mil duros al empresario que quisiera explotarlo, y el resultado fué tener que declarar desierta la subasta por falta de postor. Así las cosas, suspendida la ejecución del Real decreto, convencido todo el mundo de que había que hacer algo para normalizar la situación del Teatro del Príncipe, y dispuesto Ventura de la Vega a dar por terminada su comisión, teniendo ya preparados los materiales todos para plantear la reforma, entró en el ministerio el Conde de San Luís. Queriendo éste resolver el asunto, nombró una Junta encargada de proponer las modificaciones que juzgase convenientes en el decreto de 30 de agosto de 1847, y terminados los trabajos de la Junta, el ministro expidió un Real decreto en 7 de febrero de 1849 organizando los teatros del reino y otro de la misma fecha aprobando un reglamento para el Teatro Español o sea el del Príncipe.

JUNTAS
TEATRALES.

Por el primer decreto se creaba una Junta consultiva de teatros v otra de censura; se establecieron los derechos y obligaciones de los autores dramáticos, de los empresarios y de los actores, y además de otras disposiciones, se hacía una clasificación de los teatros, determinando que en Madrid no hubiera más que cuatro, a más del Español (Príncipe), que se denominaría de número, y eran los siguientes: teatros del Drama, de la Comedia, Lirico español y Lirico italiano. En cumplimiento de esta disposición, se llamó Teatro del Drama el de la Cruz, y de la Comedia el del Instituto, con una sucursal, el de Variedades, que se decía supernumerario de la Comedia. No habiéndose desarrollado aún la zarzuela, y no contando más que con dos o tres óperas españolas, número insuficiente para dedicarlas un teatro, las clases lírico español y lírico italiano se refundieron en una general, ópera, que abarcaba las dos determinadas por el Real decreto y que sirvió para dar nuevo nombre al Teatro del Circo. En cambio, la división de dramas y comedias quedó deslindada por el Real decreto, pues en sus artículos 37 y 38 decía: «En el Teatro del Drama sólo podrán representarse obras que pertenezcan a los géneros siguientes: tragedias, dramas, melodramas y comedias de magia; y en el Teatro de la Comedia podrán representarse todas las obras que no sean tragedias, dramas o melodramas.» Prescindiendo de que la comedia de magia hubiera debido proscribirse del Teatro del Drama, por tener sobre ella indiscutible derecho el Teatro de la Comedia, el criterio de separar radicalmente estos dos géneros no habla muy en favor de la Junta que aconsejó al ministro la reforma; así es que se censuró el capricho de obligar a las empresas a no representar sino un género determinado, cuando la combinación de ambos ha sido en todas las épocas aliciente para conseguir buenas entradas. El segundo decreto, que comprendía

el Reglamento del Teatro Español, es decir, la reforma del Teatro del Príncipe, merece también que se le dedique algunos renglones.

Este Reglamento establecía que la dirección, administración y gobierno del teatro estuviera a cargo de un comisario regio, como el del decreto de Benavides, comisario que cobraría 36,000 reales anuales. Además había un secretario y un contador con 18,000, y un depositario con el uno por ciento de las cantidades que entrasen en su poder. Todas las demás disposiciones del Reglamento estaban inspiradas en el decreto del año 1847; y respecto a los recursos para el sostenimiento del teatro, se subvenía a ellos con una contribución que se establecería sobre todos los demás espectáculos públicos. De las cargas que a favor de la beneficencia gravaban sobre el coliseo del Príncipe nada decía el Real decreto.

Con fecha 6 de abril se expidió una Real orden clasificando los tea-

tros del reino y señalando la contribución mencionada en el párrafo anterior. Teatros de primer orden: en Madrid, el de la Cruz y el del Circo; en Barcelona, el de Santa Cruz y el del Liceo; en Sevilla, el Principal y el de San Fernando; en Cádiz, el Principal, y otro en Valencia, sin nombrarle. Teatros de segundo orden: en Madrid, el del Instituto, y otro en cada una de las poblaciones de Coruña, Granada, Málaga, Palma, Valladolid v Zaragoza. Teatros de tercer orden: los restantes. Los teatros de primer orden pagarían por derechos de licencia 3,000 reales; los de segundo, 1,500, y los de tercero, 500. Además abonarían las empresas el 5 por 100 de la entrada en las funciones de toros y novillos y el 10 por 100 en los demás espectáculos públicos. No bien publicado el Real decreto, el Conde de San Luís, que era muy expeditivo, deseó realizar la reforma y dispuso que se restaurase el teatro a fin de que comenzara a funcionar como «Teatro Español» en Pascua de Resurrección, que era la época en que daban principio las temporadas cómicas. La compañía pasó a dar funciones al Teatro de la Cruz y mientras tanto se hicieron las obras de restauración en el del Príncipe, a cargo del arquitecto don Aníbal Álvarez. Se pintó un telón de embocadura, que gustó mucho por su sencillez y elegancia; se colocaron en los lados del proscenio los retratos de Lope, Tirso, Calde-

Se empapelaron los pasillos y escaleras; se forraron de terciopelo rojo las butacas y de paño los asientos de los anfiteatros, proscribiendo el color azul, que había imperado desde 1845; se uniformó a los acomodadores con frac azul de botón plateado, pantalón negro, corbata blanca y chaleco del mismo color, y se distribuyeron las locali-

rón, Alarcón, Rojas y Moreto; se puso iluminación de gas y se au-

mentó el precio de los billetes tomados en Contaduría.

CLASIFICACIÓN DE LOS TEATROS DE ESPAÑA.

EL TEATRO
DEL PRÍNCIPE.

dades de forma que cupiesen 900 personas, calculándose un producto por función de 11,000 reales próximamente. En la fachada y sobre la puerta del centro se colocó una lápida con la siguiente inscripción: «Teatro Español. Se fundó reinando Doña Isabel II, siendo ministro de la Gobernación del Reino el Excmo. Sr. D. José Luís Sartorius, primer Conde de San Luís. Año 1849.» El periódico satírico Don Circunstancias dijo que debía haberse añadido: «Siendo ministro de Hacienda don Alejandro Mon, intendente de Madrid el señor Flores Calderón, primera bailarina del Circo la señora Fuoco, domador de fieras míster Charles Esperón, empresario de la Plaza de toros el Marqués de Casa-Gaviria, e inspector de la Ronda de policía don Francisco Chico.» La inauguración se celebró con toda solemnidad el 8 de abril. Levó un Prólogo en verso Julián Romea, compuesto por él; después se tocó una sinfonía de Saldoni; luego se representó la comedia de Calderón Casa con dos puertas, desempeñada por Matilde, la Palma, la Noriega y la Durán, Romea, Guzmán, Pizarroso, Barroso, Boldún y Sotomayor; baile nacional y el sainete de don Ramón de la Cruz La Petra y la Juana o la Casa de tócame Roque, en que tomaron parte las principales actrices y actores de la compañía. Asistió aquella noche la reina Isabel, ocupando un palco de honor que se había improvisado frente al escenario; los concurrentes a las localidades de preferencia vestían de etiqueta como en fiesta solemne, entrando por la puerta dela calle del Prado la gente de coche, porque a éstos no se les permitía acercarse al edificio delante de la fachada de la calle del Príncipe.

El día 15 de abril se hizo La escuela de las coquetas; el 20, El si de las niñas, y el 24, La carcajada. En septiembre hicieron La esclava de su galán y Una de tantas. En octubre pusieron en escena La rueda de la fortuna y Don Antonto de Leiva, El viejo y la niña y El avaro, y La calumnia y, a indicación de la prensa, Marcela; acabando el mes con el estreno de Saúl. El 30 de noviembre se estrenó ¿Quién esella?, y el 19 de diciembre se hizo la reprise (como mal decimos ahora) del drama Los amantes de Teruel. Los buenos propósitos del Conde de San Luís se estrellaron contra la apatía del público, que dió en no ir al Teatro del Príncipe, apatía que tiene su explicación en la falta de novedad que ofrecía el espectáculo; las comedias que ponían en escena se las sabía el público de memoria, y daban monotonía al espectáculo, precisamente en una época en que le hacían una competencia terrible los demás teatros.

LA "NENA" Y LA "CÁMARA." En Variedades había obtenido un éxito immenso la zarzuela El duende, pues aunque no había teatro destinado al género lírico español, como preceptuaba el Real decreto, éste autorizaba, por su art. 46,

a la empresa de la Comedia para dar representaciones de zarzuela; en el Circo la Fuoco causaba las delicias de los espectadores; en el Instituto la Pepa Vargas tenía subyugado al público, y para colmo de contrariedades, apareció en la Cruz una nueva bailarina que en pocas noches logró formar un nuevo partido: la Manuela Perea, conocída en los fastos de la historia de la coreografía española con el nombre de la Nena. Esta competencia terrible no la habían previsto ni Patricio de la Escosura en sus artículos de El Entreacto en 1839, ni don Antonio Benavides en su Real decreto de 1847, ni el Conde de San Luís en su reforma; pero, acordándose de aquella máxima del sistema homeopático que dice similia similibus curántur, se echó mano de un recurso que en tales circunstancias produjo el efecto deseado: contrató el comisario regio a la primera bailarina de los teatros de Andalucía, la Petra Cámara, y con esto consiguió ver ocupadas las localidades todas del Teatro del Príncipe. Al público había que darle novedades, fueran como quisieran.

La reforma del Conde de San Luís fracasó porque no se tuvieron en cuenta más que las condiciones artístico-literarias del asunto, prescindiendo de la parte industrial, en favor de la cual se hizo muy poco o casi nada. El comisario regio, cuva competencia era indiscutible en estas cuestiones, no tuvo acierto para dejar satisfecho al público, ni libertad de acción, porque se halló constantemente cohibido bajo la presión moral de Romea, que logró imponerse a todos, incluso al ministro de la Gobernación. Por un decreto de 1.º de abril de 1850 se modificó el primitivo del Conde de San Luís, pero sin resultado práctico, porque la gente no quería ir al Teatro del Príncipe, y no habiendo ingresos, no había empresa posible. Era patente la falta de obras buenas, y Ventura de la Vega, con su buen deseo, propuso a la Junta que se dividiese en secciones de tres individuos cada una, comprometiéndose éstas a presentar, en el plazo de quince días, una comedia o drama por sección: proyecto factible, pues tocaba a un solo acto cada individuo. La idea se acogió con entusiasmo, al parecer; pero no se tiene noticia de que ninguna sección realizase su compromiso.

La labor artística de la temporada comenzó defendiéndose la empresa con una zarzuela titulada *La mensajera*, letra de Olona y música de Gaztambide, hasta que se puso en escena el drama de Rodríguez Rubí *Isabel la Católica*, que obtuvo un éxito francamente favorable y duró mucho tiempo en el cartel. Además se hacían obras de repertorio y algunas del teatro del siglo xvII, como *Las flores de Don Juan*, de Lope, refundida por Escosura, y *La niña boba*. En febrero de 1850 se estrenó *Masaniello*, de Gil y Zárate, en cuyo decorado se gastaron

NUEVAS REFORMAS. siete mil duros, y no gustó la obra al público. Luego se hicieron La madre de San Fernando, de Cayetano Rosell; en abril Sancho Garcia, Lirio entre zarzas, de Antonio Ausete; A Madrid me vuelvo, de Bretón, y La sociedad de los trece; y en junio, La conjuración de Venecia, de Martínez de la Rosa.

A fines de julio se quiso realizar otra reforma. Parece que el Conde de San Luís, habiendo desistido de que el gobierno administrase y dirigiese el Teatro Español, invitó a los autores dramáticos para que se encargaran del coliseo, y ellos aceptaron la idea con las bases siguientes: 1.2, los autores dramáticos administrarán y dirigirán todo cuanto hace relación al teatro, para lo cual nombrarán de entre ellos diferentes comisiones de uno o más individuos; 2.ª, el gobierno abonará para el sostenimiento del Teatro Español: 1.º, lo que falte en los productos hasta completar cuatro mil reales por función, y 2.º, la mitad de las sumas que rinda el tanto por ciento que pagan los teatros de provincias con arreglo a los últimos decretos sobre la materia; 3.a, los autores dramáticos no se consideran como empresarios, sino que, cubiertos los gastos con las subvenciones anteriores, si hay mayores ingresos, pasarán a poder del gobierno o se destinarán a alguno de los ramos relacionados con la institución. Entre los cargos desempeñados por los autores el de director era el único que figuraba con sueldo, asignándole 30,000 reales. El estipendio de un actor no habría de exceder de 70,000 reales. El teatro estaría abierto ocho meses, de 15 de septiembre a 15 de mayo.

EL AYUNTAMIEN-TO YEL TEATRO.

Los cargos se habían distribuído del modo siguiente: presidente, don Antonio Gil v Zárate; vicepresidente, don José Zorrilla; secretario, don Juan de Ariza, y director, don Tomás Rodríguez Rubí. Constituída la sociedad, el 14 de septiembre se inauguró la temporada con La villana de Vallecas y siguieron echando mano del repertorio con Un tercero en discordia y el Don Francisco de Quevedo. En septiembre se puso El tesorero del rey, de García Gutiérrez y Eduardo Asquerino; duró poco en el cartel, y volvieron al Teatro del siglo xvII, poniendo El mejor alcalde, el rey, de Lope, refundición de Dionisio Solís; en octubre se estrenó con mediano éxito la tragedia de don Juan de Ariza, Remismunda. Mejor éxito obtuvo la de José Heriberto García de Quevedo, Don Bernardo de Cabrera. A fines de año se hizo Jugar por tabla. Por Real orden de 19 de mayo de 1851 se devolvió el Teatro del Príncipe al Ayuntamiento, como propiedad de la villa, para que ésta le diera el destino que creyese conveniente. La corporación no sabía qué hacer, porque las cargas que pesaban sobre la finca eran grandes y el erario municipal no estaba en disposición de echar sobre si el pago de aquéllas. Mesonero Romanos, sin dejar de reconocer esto, abogaba porque se suprimieran los censos, pues siendo tan cuantiosos que hacían desaparecer la ganancia de las empresas, resultaba en último caso que los censatarios eran realmente los que usufructuaban el teatro cómoda y tranquilamente.

En el otoño de 1851 se formó una compañía en el Teatro del Príncipe, que abandonó su nuevo nombre de Español, en la que figuraban Bárbara Lamadrid, Josefa Palma, Luisa Yáñez, Josefa Noriega, Joaquina Latorre, los Romeas, José Calvo, Pedro López, Pedro Sobrado, Antonio Guzmán v Mariano Fernández. Empezaron con El astrólogo fingido, de Calderón, y Las castañeras picadas, de don Ramón de la Cruz. El 2 de octubre se puso en escena Amantes y celosos, y se estrenó en este mismo mes Flavio Recaredo. El 5 de noviembre, y a petición de la reina, Marta la piadosa y La casa de ltócame Roque. Mas como no es cosa de mencionar todas las obras que durante las temporadas artísticas se fueron poniendo en este teatro, sólo mencionaremos aquellas que por cualquier circunstancia especial lo merezcan. Hecha esta advertencia, consignaremos que en el mes de octubre de 1855, al reponerse en escena Locura de amor. Arjona, que era un actor indudablemente modesto, se prestó espontáneamente a desempeñar el papel del capitán Alvar, encargándose Romea de hacer el del rey Don Felipe. También en El hombre de mundo hizo el Don Juan, y en Súllivan el padre, dejando a Romea que se luciese como primer actor. Mas como la empresa no iba bien, estos dos actores, al ver los apuros que aquélla pasaba para salir adelante, renunciaron al percibo de los haberes durante una quincena, rasgo que merece consignarse.

Respecto de las costumbres que había entre el público que frecuentaba los teatros, es curiosa la observación publicada por un periódico de diciembre de este mismo año: «Parece increíble que en la culta capital de España, y mucho más en los teatros, se vea a las personas que se tienen por bien educadas conducirse como arrieros. Sin embargo, sucede: todo el que asista a los espectáculos habrá observado lo que nosotros. Uno entra a la mitad de un acto con el sombrero puesto; otro pegando codazos a diestro y siniestro; algunos se duermen en lo más interesante de una escena, y, por último, hay quien come a dos carrillos, no dulces y almendras, sino tortas como ruedas de molino o bollos del diámetro de una libreta. Esta operación la practicaba noches pasadas, en un palco de platea del Teatro del Circo, un jovencito muy puesto de talma, pelo rizado y guantes.» Algún periódico censuró la costumbre de cubrirse los caballeros durante los entreactos, porque «no estaba de acuerdo con la proverbial cortesanía de los españo-

GENEROSIDAD DE DOS ACTORES.

> COSTUMBRES INURBANAS.

les. La comodidad venció a la etiqueta, y la costumbre perdura contra el parecer de los que la censuraban.

EXPOSICIÓN A LAS CORTES.

Los autores dramáticos, aun reconociendo que el ensayo de reformas del teatro realizado por el Conde de San Luís había sido un fracaso, intentaron dar un segundo golpe, dirigiendo una exposición a las Cortes Constituyentes para que se diese a los teatros del Príncipe y de la Cruz la protección por que todos suspiraban. La exposición fué presentada al Parlamento a fines de julio de 1855, y comprendía, tras un largo preámbulo, las conclusiones siguientes: «1.ª Que en la ley de presupuestos se consigne una cantidad de 12,000 duros anuales para subvención de los teatros de la Cruz y del Príncipe. 2.ª Que en atención a ser ahora el tiempo en que se forman las compañías de actores se recomiende al gobierno proceda sin dilación a ordenar con el Ayuntamiento de Madrid la mejor manera de sacar a pública licitación los teatros del Príncipe y Cruz, libres de carga, y subvencionados con la asignación referida. Si por subsistir un contrato no pudiera disponerse de un coliseo, sáquese a licitación el otro con el total de la subvención, hasta que una misma empresa (porque debería ser una sola) se encargue de ambos. 3.ª Que para incluir en el pliego de condiciones los artículos de interés literario y artístico, se recomiende también al gobierno que oiga a una comisión de autores dramáticos.

·Las Cortes convocadas para formar la ley constitutiva del Estado favorecerán con un beneficio inestimable a las letras otorgando esta petición, base de las reformas que necesita nuestro Teatro para que, correspondiendo a sus nobles fines, llegue a ser fiel y viva expresión de nuestra cultura, y hábil medio de regirla y acrecentarla, así como fué ya palestra honrosísima donde ganaron sus mejores laureles los ingenios de España que dos siglos ha, desde la escena del Buen Retiro, eran en su arte maestros del mundo.» Firmaban la exposición: Quintana, el Duque de Rivas, Bretón, Antonio Hurtado, los Escosura, Ayala, Suárez Bravo, Cazurro, Vega, Lasso, Díaz, Segovia, Tamayo, Hartzenbusch, Dacarrete, Cervino, Príncipe, Aureliano y Luís Fernández Guerra, Narciso Serra, Ariza, Eguílaz, Luís Valladares, Cisneros, Camprodón, Montemar, García de Quevedo, Calvo Asensio. Gálvez Amandi, Juan de la Rosa, Coupigni, Rosell, Llano y Persi, Carreras y González, Ruiz del Cerro, Zea, Diana y Ruiz Aguilera. La medicina era la misma, pues igual daría aplicarla en píldoras que en jarabe, y como la situación del Tesoro no resultaba muy halagüeña, las Cortes soberanas no se determinaron a tomar ningún acuerdo. Conviene hacer constar que no se contó para nada con los cómicos.

Mucho se lamentó la prensa de la época de la crisis por que atra-

vesaba el teatro; pero, después de todo, no tenía razón en absoluto, y los autores dramáticos contribuían en la medida de sus fuerzas a dar variedad a los espectáculos, como lo demuestra el que en el año 1855 se estrenaran en los teatros de la Corte 92 obras originales y 63 traducciones, que forman un total de 155 obras. Para actuar en la temporada de 1859 a 1860, Manuel Catalina formó una compañía compuesta de las principales partes siguientes: Josefa Palma, casada ya con Florencio Romea, Salvadora Cairón, Pepita Hijosa, Concha Sampelavo, Balbina Valverde, para hacer características, Adelaida Zapatero, José Calvo, Juan Catalina, Eduardo Iroba, Tomás Infante, Emilio Mario, y primer actor del género cómico el ya popular Mariano Fernández.

La empresa del Príncipe tronó, y con motivo de la clausura del tea- Los actores contro, Catalina y Matilde Díez, que había ingresado en la compañía, publicaron sendos comunicados en la prensa echando la culpa a la empresa, a los autores y al público; pero es lo cierto que no había en Madrid, con tres compañías cómicas, una que se pudiera llamar completa. Teodora con Valero, Matilde con Catalina y Romea con la Berrobianco. Ni Valero ni Catalina eran buenos galanes, cada uno por su especial condición, y la Berrobianco distaba todavía mucho de ser una primera dama. Con estas tres parejas había elementos para formar una buena compañía; pero nada más: así es que el público demostraba su protesta no acudiendo al teatro y carecían de razón los comunicados de Matilde y de Catalina.

En la temporada de 1860 a 1861 aparecen en este teatro Teodora, la Alvarez, la Marín, la Boldún, Perico Delgado, José Rafael y Ricardo Calvo, Mariano Fernández, Pastrana, Casañer y Alisedo. En septiembre de este año hizo su presentación en este teatro una compañía dramática italiana, con la dirección de Carolina Santoni, marquesa de Zambecasi, trabajando de primer actor Filipo Prósperi. Hicieron Medea, Francesca de Rimini, Maria Stuarda y Maria Giovanna. A pesar del fracaso sufrido con el proyecto del Conde de San Luís, referente a la reorganización del teatro, Eduardo Asquerino trató de hacer revivir aquella idea, y el 16 de marzo de 1864 convocó en su casa una reunión de intelectuales, que acordaron gestionar el auxilio del gobierno para realizar el pensamiento iniciado, como hemos visto, por Patricio Escosura en 1839, y llevado a la práctica con triste resultado diez años después. Olózaga, Benavides, Ros de Olano, el Marqués de Molins, Leopoldo Augusto de Cueto, Ventura de la Vega, Rodríguez Rubí, Bretón, Hartzenbusch, Ayala, García Gutiérrez, Carlos Luís Rivera, Alfredo Adolfo Camús, Piquer, Arrieta y otros abogaron por la construcción de un gran Teatro Nacional en el solar del derruído

TRA EL PÚBLICO.

MEROS PROTECTOS.

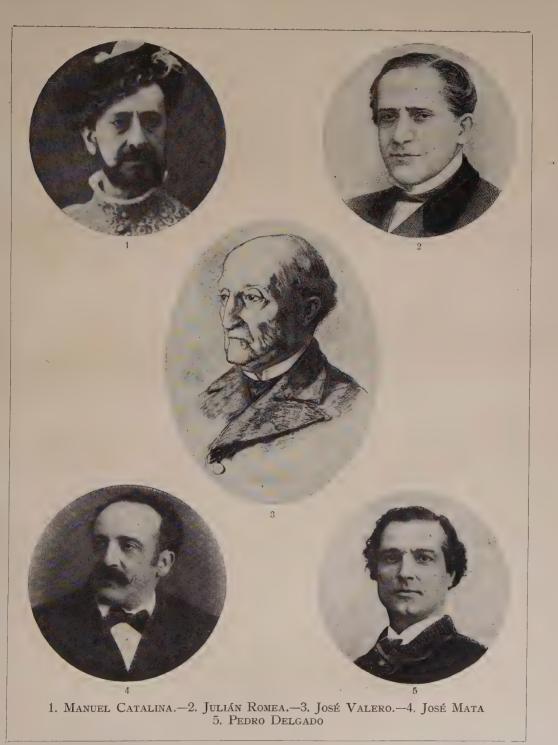
convento de las monjas Vallecas, en la calle de Alcalá, esquina a la de Peligros. Aquella noche reinó en la reunión mucho entusiasmo; hubo dulces, copitas de Jerez con sus correspondientes brindis, cigarros habanos; se recitaron poesías, se derrochó el ingenio, que en abundancia lo tenían los asistentes, y quedó en la memoria de todos un grato recuerdo de la velada; pero nada más. El proyecto no era nuevo; en 1861 lo había presentado al gobierno un tal don Miguel Vicente Roca sin encontrar apoyo; y más tarde, en 24 de marzo de 1864, dirigió el mismo señor una solicitud a la reina pidiendo el solar indicado de las Vallecas para construir el *Gran Teatro Nacional* y explotarlo durante cierto número de años, pasando luego el edificio a ser propiedad del Estado.

NUEVA EMPRESA.

Llamó la atención que el proyecto se presentase a nombre de don Miguel Vicente Roca y «otros capitalistas» cuando todo el mundo ignoraba que el interesado poseyese esta circunstancia. En 1865 Manuel Catalina se quedó sin el teatro y se lo dieron a don Miguel Vicente Roca, que reformó el decorado, quedando el local, según decían entonces, muy elegante. Empapeló las paredes, alfombró los pasillos de los palcos, pintó los antepechos, puso portiers de reps, y forró las butacas de terciopelo de Utrecht. Y aquello pareció precioso. Formaban la compañía Romea, Valero, Teodora, la Palma, la Salvadora Cairón, la Berrobianco, la Dardalla, la Hijosa, la Valverde, la Espejo y la Felipa Orgaz, Florencio Romea, Pizarroso, Mariano Fernández, José María Dardalla, Zamora, Morales, Alfredo Maza, Ricardo Calvo y Ramón Benedí. Apuntadores: Enrique Solís y José Castellote. Primeros bailarines: Agustín Maldonado y Concepción Hernando. Director de orquesta: Oudrid. Pintores: Ferri y Busato.

LAS CATEGORÍAS.

Inauguraron el año cómico el 27 de septiembre con El Alcalde de Zalamea, encargándose Valero del Pedro Crespo y Romea del don Lope. No se ha visto comedia mejor representada en los fastos del Teatro español. Esta unión de los dos actores representó un triunfo para el empresario; pero veamos ahora lo que decía el propio don Miguel años después de esta temporada: «Las «categorías» hicieron entonces que Romea, que era primer actor y director como Valero, no pudiera trabajar nunca con éste; sólo lo conseguí, ¡Dios sabe a costa de cuántos disgustos!, en tres ocasiones durante una temporada de ocho meses. Las categorías hicieron que los directores trajeran a la compañía los actores de su devoción, y por ende, cada director repartía los papeles a los suyos por más que en el otro bando hubiera quien pudiese desempeñarlos mejor. En suma, las categorías hicieron que en una compañía monstruo, es decir, en dos compañías, se estrenaran aquel año menos obras que se han estrenado nunca en el Teatro Espa-





ñol; porque los primeros actores directores encontraban más cómodo hacer su repertorio, con lo cual fácilmente se comprende cuánto ganarían con aquella «reunión» de artistas eminentes los autores dramáticos y arte escénico.»

Estas mismas dificultades, con otras de diferente género, mataron, como hemos visto, el proyecto del Conde de San Luís, y serán siempre el obstáculo de todo empresario que quiera reunir eminencias en una compañía dramática. El mal está en la naturaleza humana, pues surge en el teatro desde el siglo xvII, sin que haya desaparecido ni un solo día. Por eso hemos elogiado la modestia, o amabilidad, de Joaquín Arjona, que se prestó a desempeñar papeles secundarios con Julián Romea, cuya superioridad era muy discutible, pues cada uno tenía género distinto y papeles que se avenían mejor con sus condiciones de actor; advirtiendo que Romea era un buen mozo y el pobre don Joaquín tenía corta estatura y poco agraciado semblante. Durante la epidemia colérica que padeció Madrid en octubre, el Teatro del Príncipe y el Real fueron los únicos que no suspendieron sus funciones, Mariano hizo Los polvos de la madre Celestina y con sus chabacanadas consiguió distraer al escaso público que concurría al Príncipe.

El poeta don José Zorrilla había estado ausente de España mucho tiempo, corriendo aventuras por América. Cuando volvió a su país se le recibió con cariño, porque era el poeta más popular del siglo xix, y la empresa del Príncipe quiso aprovechar el acontecimiento para proporcionarse algunas entradas, lo que consiguió poniendo en escena El cuento de las flores el 25 de octubre de 1866. Era un apropósito en dos partes, o dos actos, escrito por Zorrilla para tener ocasión de recitar en público las poesías que últimamente había compuesto, y que los aficionados de Madrid aún no conocían. En la primera parte se presenta una decoración de sala bien amueblada, con un telón de gasa interpuesto entre la escena y el espectador, como para hacer ver o figurar que la acción se desarrolla en el mismo escenario del teatro tras el telón de embocadura. El director de la compañía se lamenta, ante una de las actrices, de que Zorrilla le ha recomendado, con objeto de que ejecuten una función, a varias jóvenes desconocidas y misteriosas Ilamadas Hortensia, Margarita, Sensitiva, Rosa, Flor de Lis, Camelia y otras, que en aquel momento, hora de comenzar, cuando el público está ya impaciente, aún no se han presentado. Por fin, tras incidentes, quizás poco interesantes, aparece Sensitiva y manifiesta, en nombre de sus hermanas o compañeras, que no solamente no concurrirán al teatro aquella noche, sino que abandonan al poeta porque es viejo, y las flores buscan la juventud.

REGRESO DE ZORRILLA.

En este compromiso llaman al poeta y le obligan a que entretenga al público, lo que acepta gustoso aquél. Entonces se abría el telón de gasa, y adelantándose al proscenio, comenzaba Zorrilla a recitar versos que el público aplaudía con verdadero entusiasmo. La segunda parte de El cuento de las flores tenía pocos lances. La interpretación fué irreprochable: el papel de Sensitiva lo hizo la Dardalla; don Diego de Noche, Elisa Boldún; y la Actriz, Carmen Berrobianco, acompañándolas en la ejecución Romea y Alisedo. La estadística de estrenos presenta una baja considerable, pues de 155 en que subió la cifra en 1855, no pasó de 78 en 1866. Por Real orden de 1.º de octubre de 1867 se dispuso, con ocasión de un incidente ocurrido en provincias, que «cuando una autoridad o jefe militar debía presidir una función, de cualquiera especie que fuera, se la esperase para dar principio al acto, aunque hubiera pasado la hora señalada.» La presidencia de la autoridad en los espectáculos públicos tenía su precedente en una Real orden de 14 de febrero de 1818, en que se previno que los capitanes generales y presidente de las Cancillerías y Audiencias continuasen disfrutando, sin interés, el palco de distinción en los teatros de los pueblos de su residencia.

LA PRESIDENCIA EN LOS TEATROS.

Cambiando las costumbres, otra Real orden de 10 de octubre de 1851 suprimió la presidencia de la autoridad en toda clase de representaciones teatrales; pero en tiempo del Conde de San Luís se restableció esta presidencia por Real orden de 15 de marzo de 1854; la revolución de 1868 acabó con una costumbre que ya tenía estado legal, pero que era contraria al espíritu moderno. En una revista de literatura perteneciente al año 1870 encontramos la siguiente estadística de los espectáculos que tenía Madrid en dicha época y la cabida de cada teatro: Teatros principales: Real, 2,404; Rossini, 2,570; Novedades, 1,778; Zarzuela, 1,776; Circo (bufos), 2,148; Príncipe, 1,358; Príncipe Alfonso, 2,500; Variedades, 700. Teatros de segundo orden: Paúl, 400; Capellanes, 700; Buenavista, 200; Infantil, 285; Musas, 260; Tabernillas, 163; Esmeralda, 150; Quevedo, 400; Máiquez, 200. Cafés-Teatros: Recreo, 700; San Marcial, 200; Lozoya, 150; Calderón de la Barca, 150; Maravi-11as, 100; Artistas, 100; Embajadores, 150; San Fernando, 150; Marse-11a, 200; Industria, 150; España, 120; San Francisco, 160; Sur, 100; Amistad, 100; Novedades, 60. Otros espectáculos: Plaza de Toros, 9,960; Plaza de los Campos Elíseos, 3,500; Baile de Apolo, 900; Baile de Pozas, 100; Juego de pelota del Ariel, 300; Circo gallístico de Recoletos, 300; Circo de Santa Bárbara, 255. En total sumaba la relación 35,887 personas que se podían divertir durante un día en que funcionasen todos los espectáculos.

CAPITULO VI

Breves reseñas sobre los teatros de la Crus.—Teatro de la calle de la Sartén.—
Teatro de Buenavista.—Teatro de las Tres Musas.—Teatro del Circo.—Teatro del Instituto.—Teatro de Variedades.—Teatro del Museo.—Teatro de los Basilios.—Teatro de Novedades.—Teatro Nuevo.—Teatro del Genio.—Teatro Real.—Teatro de la Zarsuela.—Teatro
Lope de Vega.—Teatro Rossini.

DIVERSOS ESPECTÁCULOS.

El Teatro de la Cruz, que se hallaba situado en la calle del mismo nombre, en la prolongación de la de Espoz y Mina, con accesorias a la plaza del Angel, era un reflejo del Príncipe, y no ofrece su historia antecedentes de la importancia de su compañero. Así es que, examinando los antecedentes del anterior teatro, se saben los de éste, por ser los mismos, con ligeras variantes, desde 1801 al 1830. En él se estrenó, con un anuncio precedido de un preámbulo muy modesto, la primera producción de Mariano José de Larra No más mostrador, que se hizo ocho noches, con alguna interrupción, comenzando el 29 de abril de 1831; y allí dió también su primera producción dramática don Francisco Flores Arenas con la obra Coquetismo y presunción, el 13 de mayo del mismo año. Los espectadores de este teatro demostraban cierta simpatía hacia el melodrama y las comedias sentimentales como Rodulfo o el asesino del bosque, traducción de don Juan de la Puerta: Los asesinos del correo de Nápoles, Eduardo en Escocia o la terrible noche de un proscrito, traducida por Enciso Castrillón; El molino de Keber o aventuras del CondeTequili, y El Duque de Braganza o la revolución de Portugal.

Un acontecimiento teatral fué la representación, en 28 de junio de 1831, de Jokó o El orangután. Respecto a esta obra decía El Diario lo siguiente: «Este melodrama, tan extraordinariamente aplaudido en los primeros teatros de Europa, presentará al público de Madrid un espectáculo absolutamente nuevo, no sólo por reunir en sí los tres géneros cultivados en la escena, declamación, música y baile, sino por la circunstancia de ser un mono de los conocidos con el nombre de orangutanes el personaje principal de la pieza. Se ha contratado al primer bailarín francés Mateo Alard, que a su natural habilidad para el intento reune la circunstancia de haber observado en la misma Na-

turaleza, con particular estudio, los gestos, los movimientos, la índole del animal que se propone imitar. La música es del maestro Pichini; las decoraciones, de Angel Palmerani, y los bailes, por Alard.»

LA MILICIA Y EL TEATRO. No necesita más el lector para formarse idea de lo que es el melodrama en cuestión. Se representó durante todo el mes de julio, alternando con otras obras y algunas óperas. En 24 de diciembre de 1832 se puso en escena en este teatro la comedia de Ventura de la Vega Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena con regular éxito. Frecuentemente se daban en aquella época funciones compuestas de trespiezas en un acto, intermediadas de baile, canto, y a veces hasta volatines.

En El Diario correspondiente al 22 de febrero del año 1832 encontramos la siguiente noticia: «Habiendo acreditado la experiencia lo gratas que son al público las funciones variadas, se ejecutará una extraordinaria, que consistirá en lo siguiente: Un abraso al portador, comedia en un acto; Bolero, por la Pando y Pacheco; La despedida o el amante a dieta, comedia en un acto; cuarteto polonés, baile; La vieja o los dos calaveras, otra pieza en un acto, traducida como las anteriores, dando fin con unas seguidillas manchegas.» También en este teatro se dieron funciones patrióticas con motivo de la guerra carlista que asolaba al país. En 26 de marzo de 1836 se representó en la Cruz, desempeñada por los milicianos nacionales, una pieza en un acto, debida a la pluma de don Pedro Sobrado, subteniente de la segunda compañía de cazadores y actor de aquel teatro.

Fué muy celebrada la función que se dió en la Cruz el 16 de junio de 1838 a beneficio de los heroicos defensores de Gandesa: se hizo El suplicio en el delito o Los espectros, de Bretón, y la pieza ¡ Un ministro!, de Ventura de la Vega, ésta desempeñada por milicianos, terminando con un himno patriótico compuesto por el subteniente de granaderos del quinto batallón, don Manuel Bretón de los Herreros, con música de Carnicer. Este teatro, huyendo de la seriedad artística, que era el lema de su compañero el del Príncipe, no desperdició ocasión de dar variedad al espectáculo, utilizando muchas veces los cantantes de la compañía de ópera para amenizar las funciones de verso, consecuente al propósito de halagar al público por cualquier medio que viniese a mano, lo mismo disponiendo un concierto que intercalando unos volatines. El atractivo principal del Teatro de la Cruz puede decirse que consistió en la ópera, pues ni un año dejó de ofrecerse este espectáculo al público de Madrid. Como el Avuntamiento arrendaba al mismo empresario ambos coliseos, las companías de verso solían alternar en uno y otro, y también las de operaaunque siempre era preferido el coliseo de la Cruz para las representaciones líricas.

Con un buen éxito se estrenó en febrero de 1840 la linda comedia de Bretón El pelo de la dehesa a beneficio de Lombia, y siguiendo el viento de la buena suerte, en 14 de marzo se puso en escena por primera vez El Zapatero y el Rey, de Zorrilla, quien publicó o hizo que se publicara en El Diario de Avisos el siguiente reclamo: «El autor se ha propuesto en este drama presentar al público, tal como fué en realidad, un personaje histórico, calumniado tenazmente por unos y defendido a ciegas por otros; en ambos casos se han puesto elegantes escritores y respetables poetas antiguos y modernos, sin que por esto pretenda rivalizar con ellos el autor de la obra que hoy anunciamos.» El viento favorable duró poco, y días después fué mal recibida la comedia Solaces de un prisionero o tres noches en Madrid. En marzo de 1842 se puso en escena El naufragio de la fragata Medusa, melodrama escrito sobre un hecho acaecido en 1816. El acto tercero tenía una decoración que representaba alta mar con la fragata que, combatida a su tiempo por las olas, zozobraba, encallando a la vista del espectador. En el acto cuarto aparecía el mar «que llenaba todo el ámbito de la escena, y estaba agitado por una recia tempestad: en medio de la balsa con las personas que habían quedado en ella, un buque aparecía en lontananza y se dejaba ver en distintos términos.» Por lo que decía la prensa, las decoraciones tenían novedad y el público acudió a verlas.

Para comenzar la temporada de 1843 a 1844 hicieron en la Cruz una reforma, suprimiendo la «cazuela,» en cuyo sitio se construyó una gradería corrida, que proporcionaba mejor vista y mayor número de asientos. Los palcos se pusieron a 60 reales, las lunetas principales a 12 reales, y las del patio a 8; y como todos los billetes servían para ambos sexos, no se instaló más que un despacho. Los domingos por la tarde se hacía rebaja de precios a fin de que pudieran concurrir los artesanos. En 1.º de diciembre de 1843, en la función dedicada por el Ayuntamiento a Isabel II con motivo de haber sido declarada la mavoría de edad de aquella reina, se representó una obra de Zorrilla, titulada La oliva y el laurel, y la comedia Las travesuras de Juana, terminando la función con el sainete de don Ramón de la Cruz La pradera de San Isidro, donde cantó unas coplas alusivas a Isabel II la Juanita Pérez. El 7 de abril de 1844 se estrenó el drama de Zorrilla Don Juan Tenorio y que, según los revisteros de la época, fué recibido friamente por el público, debido a que los actores no pusieron de su parte cuanto podían. También fué parte para coadyuvar a la mala

REFORMAS EN EL TEATRO DE LA ORUZ,

Томо II

impresión la pobreza de decoraciones; *El Tenorio* las necesita buenas, y allí quedó este servicio teatral muy descuidado, siendo voz corriente que en punto a decoración de escena nuestros teatros estaban a la cola de todos los del mundo.

En 1846 dió algunas funciones en el Teatro de la Cruz una sociedad que se titulaba Academia Real de Música y Declamación y se había fundado «para proteger los teatros españoles.» Consiguió formar una compañía muy aceptable, compuesta de Juanita Pérez, Ana Parnias, Catalina Flores, Concha Sampelayo, María Bardán, Josefa Noriega, Juan Lombia, Vicente Caltañazor, Francisco Lumbreras, Manuel Catalina, Elías Norén, Antonio Capo y Juan Antonio Carceller. La inauguración se celebró el 12 de abril, haciendo Mentir con noble interés, traducción en dos actos, y *Un avaro*. Las lunetas costaban 14 reales. Se conoce que la sociedad tropezó con graves dificultades, porque se deshizo en mayo siguiente; pero la compañía siguió funcionando con otra empresa. En abril de 1848 la empresa del Teatro de la Cruz introdujo algunas mejoras en la sala, reemplazando las lunetas por elegantes butacas, que las puso a 16 reales, y se decidió por el género andaluz, para lo cual contrató a Dardalla, actor sin rival en este linaje de composiciones. En 3 de marzo de 1849 se estrenó Traidor, inconfeso v mártir, una de las mejores obras de Zorrilla, que estuvo ensayada para hacerse en el Príncipe, pero cavó enfermo Romea y se demoró el estreno hasta que mejorase; cuando estaba va anunciado el día en que se iba a poner en escena, hubo que suspender las representaciones en aquel coliseo para dar lugar a las obras que había mandado hacer con urgencia el Conde de San Luís, a fin de instalar en el edificio el «Teatro Español» con arreglo al provecto de que va hemos hablado en el lugar correspondiente.

EL "TEATRO DEL DRAMA." Consiguiente a lo dispuesto por el Conde de San Luís, de que damos extensos pormenores en el capítulo anterior, el de la Cruz cambió de nombre en abril de 1849, y aparece desde entonces en los anuncios como *Teatro del Drama*. Esta denominación duró poco. La empresa no pudo hacer frente a la competencia de los demás teatros, a pesar del atractivo que ofrecía la *Nena*, y tuvo que suspender las funciones hasta marzo de 1850, que abrió las puertas de este coliseo con *Mateo o la hija del Españoleto*, a la que siguió *El Zapatero y el Rey* (2.ª parte) y *El Castillo de San Alberto*. Estrenaron una comedia de magia, *Los pecados capitales*, con nueve decoraciones nuevas de Couseau y de Contier; música de Oudrid; bailes dirigidos por Victorino Vela; maquinaria de José Trasorras, y vestuario de Juan Planas. Esto dió algunas entradas; pero hubo necesidad de renunciar a la explota-

ción del teatro en aquella temporada, y permaneció cerrado durante todo el verano y el principio del invierno. En diciembre se abrió con una compañía infantil que representó *La aurora del Sol Divino o El nacimiento del Hijo de Dios*, drama sacado del que escribió con el mismo título don Francisco Jiménez Sedeño; la música era de Ovejero. Las butacas costaban a 10 reales.

Olona contrató una compañía de actores franceses para dar funciones en este teatro, v, según decían, le costaba diez mil francos mensuales. Figuraban en la compañía Mlles. Lobry y Meraux y MM. Nestor, Robert, Bernard y Francisque. El periódico El Precursor censuró a la compañía francesa, diciendo que las comedias que ponían en escena repugnaban a las buenas costumbres y ofendían la sana moral. Incomodados los actores Robert y Bernard, dirigieron una carta, en términos algo duros, al periódico, retirándole la tarjeta de entrada al teatro; la prensa se puso de parte de El Precursor y se armó una trapatiesta que terminó dando la empresa explicaciones y echando tierra al asunto. Después de todo, la compañía gustó, porque estuvo más de dos meses actuando en el teatro. En enero de 1852 se presentó un nuevo actor, M. Laferrière, el que sin duda adquirió muchas simpatías, porque le dieron en 7 de febrero un beneficio, en el que trabajaron Matilde y Romea; representaron Alsas y Bajas, de Olona, y bailó la Fanny Cerito. El beneficiado hizo el segundo acto de Hamlet imitando al trágico inglés Medreadi.

En 7 de marzo vinieron a este teatro Dardalla y Lumbreras con una compañía de segundo orden; pero, visto el buen resultado que había ofrecido la compañía francesa, la empresa trajo otra en septiembre de 1852, de cuya lista ofrecemos algunos datos, por curiosos, según se presentaban en el cartel. M. Daiglemont, Directeur.—M. Godin, Regisseur general.—M. Delamarre, Souffleur.—Mme. Felice Hany, Premières rôles en tous genres.—Carolina Talini, igual categoría que la anterior.—Elise Picard, Premières et jeunes premières amoureuses et jeunes premières.—Mme. Daiglemont, Soubrettes en tous genres.—Mme. Martin, Deugnes et mères nobles.—Mme. Pazz, Grandes coquettes.—Los monsieures, por el mismo estilo: Daiglemont, Michaux, Martín, Daresnes, etc., etc. Hicieron un repertorio distinto del que había representado la compañía anterior, costando la butaca 16 reales.

En la primavera de 1852 se formó para trabajar en este teatro una compañía de segundo orden con las actrices Josefa Paz, Antonia Valero, Isabel Sabater y Jacinta Cruz, y los actores Rafael Farro, Juan Catalina, Ramón Cubero, Mariano Fernández y Antonio Vico, característico, echando mano del repertorio. En 17 de febrero de 1855

COMPAÑÍA FRANCESA.

se quedó Madrid a obscuras. Parece ser que con motivo de pertinaces lluvias se hundió un trozo de empedrado de la calle de Zaragoza, rompiendo la cañería del gas, lo que ocasionó el incendio de una tienda. El gobernador, como medida previsora para no fomentar la duración del siniestro, mandó a la fábrica cortar la conducción del flúido, aun sabiendo que la población iba a quedar sin alumbrado. En el Teatro de la Cruz se improvisó la iluminación por medio de bujías, y así se representó el último acto de Los polvos de la madre Celestina. Dos días después, o sea el 19, a última hora de la tarde, se puso enfermo repentinamente el gracioso Río, y Julián Romea se encargó del papel de Don Junipero, sin haberlo estudiado y sin preparación alguna. Estuvo admirable, y el público llenó durante muchas noches las localidades por ver a don Julián en un papel tan fuera de su cuerda. Desde el año 1856 apenas vuelve a abrirse el teatro más que en períodos cortos y con compañías de poca importancia.

EL "TEATRO DE LA SARTÉN."

El «Teatro de la calle de la Sartén» era el más antiguo de los ca« lificados como de segundo orden, pues ya aparece funcionando al ocurrir el nacimiento de Isabel II. Actuaba aquí una compañía cuyo principal objeto era dar funciones en los Sitios Reales, Aranjuez y La Granja, durante la estancia en ellos de los reyes en primavera y verano, y aprovechaba el invierno para trabajar en Madrid y Toledo. Estaba formada por gente joven y actores de «poco cartel.» Allí figuraban Angel López, Antonio Pallardo, M. Escobar y Antonio Argüelles, María Chiquero, Josefa Galindo, María Alvarez y Josefa Palma, característica. En la Sartén no se estrenaba: hacían las comedias que habían tenido aceptación durante el año anterior en el Príncipe o en la Cruz, y cubrían claros con las obras del siglo xvII, mostrando cierta predilección por Tirso de Molina. Este teatrito fué el último en que se cantaron tonadillas casi a diario.

EL "TEATRO

El «Teatro de Buenavista» estuvo situado en la calle de la Luna, DE BUENAVISTA" en la casa que fué del Banco de San Carlos, esquina a la de Silva, en cuyo piso bajo había un gran salón que se inauguró como teatro de figuras mecánicas en 14 de noviembre de 1830; y en 26 de junio de 1837 comenzó a trabajar en él una compañía de jóvenes en su mayoría discípulos del Conservatorio, lo mismo que la orquesta, dirigida por un tal Juan Gil. Lo inauguraron con La Expiación, traducción de Ventura de la Vega, estrenada en el Príncipe el 10 de febrero de 1831, y la desempeñaron Manuela Pérez, Valentina Muñoz, Trinidad Parra, Francisco Val, Ceferino Hernández, Pedro Rojas, Juan Berzosa y José Banovio. En 1839 se quiso poner en escena algunas óperas, y hasta se contrató una modesta compañía lírica; pero no se realizó el proyecto. y todo se redujo a que en los intermedios se cantase un dúo, un aria, una cavatina, dando a la función aquel carácter de variedad que tanto gustaba al público. Las butacas costaban ocho reales.

En la plaza de la Cebada, donde hoy está el de Novedades, se hallaba el «Teatro de las Tres Musas.» Se inauguró en 29 de mayo de 1838, haciendo la competencia al de Buenavista, con tan buena fortuna, que consiguió desbancarle, por cuanto el otro cesó de dar funciones al año siguiente. Figuraban en la compañía las señoras Martín, Martínez, Corona, García, Bañuelos y Castillo, y los señores Pacheco, Porcar, Edo, Hernández, Rojas, Bousellas y Moreno. Las lunetas costaban 8 reales, los palcos 9, las gradas 4 y el patio 2. En todas las localidades se admitían personas de ambos sexos, menos en el patio, donde sólo entraban hombres. Hacían obras del repertorio contemporáneo y del teatro de los siglos xvii y xviii. El periódico *El Panorama* hablaba muy mal del Teatro de las Tres Musas.

En 1837 se fundó una sociedad por don José Hernández de la Vega, en unión de Zorrilla, Escosura, Pastor Díaz, Salas Quiroga, Ramón Navarrete, Jenaro Villamil, Esquivel y otros. En el domicilio social, que estaba en la casa-palacio de Villa Hermosa, sita en la plaza de las Cortes, número 7, y se titulaba *Liceo*, se daban funciones dramáticas, bailes, conciertos y conferencias. Una vez que a don Juan del Peral se le ocurrió dedicar en la prensa un artículo más bien de alabanzas que de censuras, protestaron los socios, manifestando que el *Liceo* no era un establecimiento público, y no debía, por tanto, hacerse la crítica de sus veladas literarias y musicales. Ciertamente que hoy no nos dirigirían protestas los socios; pero la prudencia nos aconseja respetar la voluntad de aquellos escritores y artistas memorables, dignos de toda consideración.

Casi deberíamos incluir el «Teatro del Circo» en los de segundo orden, por lo que a la representación de comedias y dramas se refiere, pues las empresas no dieron en el curso de las temporadas importancia a este género, sino que dedicaron toda su voluntad y todos sus afanes a la representación de ópera italiana, y, sobre todo, a los bailes de espectáculo. Inaugurado el local como circo en 23 de abril de 1840, pronto la ópera se hizo dueña del edificio, y desde el 1842 ejerció en él la dictadura, al punto de que en 1849, cuando la reforma del Conde de San Luís, se le dió el nombre de Teatro de la Ópera. Hubo, sí, representaciones dramáticas; pero las series de éstas era cortas, y sufrían frecuentes interrupciones para dar lugar a las funciones de ópera y a las de baile; de suerte que más bien la compañía de «verso» estaba como de supernumeraria para cubrir las noches que se daban

EL "TEATRO DE LAS TRES MUSAS."

> EL "TEATRO DEL LICEO."

EL "TEATRO DEL CIRCO." de descanso a los cantantes y a los bailarines. Formaban la compañía, además de Valero y de Arjona, José Tamayo, José Pérez Plo, Luís Fabiani, la Joaquina y la Carlota Baus y la Jerónima Llorente.

Durante el último trimestre de 1845 dieron en el Circo algunas funciones Matilde Díez y Julián Romea; pero trabajando en la misma noche la Guy Stephan, que era lo que servía de aliciente para el público. Las lunetas costaban 16 reales, los palcos 60, las galerías 10 y la entrada general 6. De 1846 en adelante no se representaron más que óperas y bailes de espectáculo, géneros que eligió para su explotación el banquero don José Salamanca cuando tomó a su cargo la empresa de este teatro. Después de Salamanca tomó el teatro una empresa que, falta de fondos suficientes o de conocimiento del negocio, tuvo que abandonarlo en manos de don Nemesio Pombo, quien, compitiendo con Salamanca en liberalidad, pagó cuanto se debía, y continuó dando funciones de ópera y de baile hasta fin de 1849. El Circo fué un teatro que ofreció al público novedades para todos los gustos: allí cantaron la tiple Persiani, el tenor Tamberlick, el barítono Ronconi; allí dieron conciertos los pianistas Listz y Koustky, y lucieron sus primores coreográficos la Fuoco y la Guy Stephan.

Bien podemos decir que el Teatro del Circo, con la variedad de susespectáculos, contribuyó notablemente a modificar el concepto de las diversiones en aquella época, dando a conocer ciertas notabilidades europeas de las que sólo se tenía noticia por la traducción de los relatos de la prensa extranjera. La afición a la música es, en general, un signo de cultura, y los habitantes de Madrid, coadyuvando al sostén de la ópera italiana y al renacimiento de la zarzuela, dieron una muestra de buen sentido, de ilustración y de amor patrio. El 5 de febrero de 1851 dieron Romea y Matilde en el Circo una función a beneficio de los pobres de la parroquia de San Sebastián, haciendo Casa con dos puertas y La pena del Talión, trabajando por primera vez en compañía de ellos el actor Manuel Catalina, que en la obra de Calderón hacía el papel de Lisardo. En este teatro fué donde las zarzuelas adquirieron su desarrollo e importancia. Cuando los zarzueleros abandonaron el Circo de la plaza del Rey, lo tomó Julián Romea con una compañía en que figuraba como primera actriz Teodora, y en que estaban la Campos, la Mercedes Buzón, Florencio Romea, Arjona, Mariano Fernández, Victoriano Tamayo y otros.

Durante el verano de 1857 suspendió, como era natural, sus representaciones la compañía que actuaba en el Teatro de la Zarzuela, y aprovechando la costumbre que el público tenía de ver este género en el Teatro del Circo, una empresa a cuyo frente estaba el maestro com-

ZARZUELA EN EL CIRCO. positor don Sebastián Iradier reunió unos cantantes para dar algunas representaciones cómico-líricas hasta el mes de septiembre, presentando un cuadro no despreciable, en que figuraban la Teresa Rivas, Laura García, José Escríu, Mariano Fernández, Ricardo Morales y Joaquín Becerra. En mayo de 1858 se formó una compañía de zarzuela para dar representaciones durante el verano, con Eloísa Morera, Ramona García, Manuel Sanz, Tirso Obregón y Mariano Fernández. En octubre volvió la compañía de invierno, compuesta de los Romeas, Arjona, Tamayo, Morales, Teodora y Pepita Hijosa, obteniendo un éxito ruidoso en *El hijo de la noche*, drama espeluznante en ocho cuadros, con decoraciones que llamaron mucho la atención.

En aquel tiempo no todas las empresas se preocupaban del buen decorado y de la ornamentación del teatro que tomaban a su cargo, y debido a esto, el Circo había experimentado pocas reformas, apareciendo, al comenzar el 1860, un tanto destartalado, sin más condición favorable que la de su buena capacidad. Aquí estaban don José Valero y Teodora Lamadrid, haciendo su repertorio con alguna que otra novedad, no en abundancia. A principio de año estrenaron El mal apóstol y el buen ladrón, drama de Hartzenbusch. La obra, de carácter bíblico, fué muy aplaudida, y algunos trozos de la versificación se hicieron populares entre los estudiantes; pero, según cierto crítico descontentadizo, ni Teodora ni el mismo Valero estuvieron en todo el drama a la altura que éste reclamaba. Algo habría, por cuanto Valero, inmediatamente después del drama de Hartzenbusch, hizo Luís Onceno, que era una de sus obras favoritas y donde tantos aplausos recogía.

La Ristori había representado Adriana, y Teodora, que tenía conciencia de su superioridad, por lo que se refiere a esta obra, en cuanto se marchó la trágica italiana puso en escena el drama, cosa que muchos le censuraron, aunque otros lo aplaudieron, porque lo cierto es que en Adriana de Lecouvreur nuestra compatriota no ha tenido rival. En septiembre de 1860 vino al Circo una compañía de zarzuela en que figuraban la Santa María y la Di-Franco, y representaron Campanone, adaptada al castellano por Frontaura y Luís Rivera. En septiembre de 1866 se formó una compañía de zarzuela para actuar en este teatro, en la que figuraban: Antonia Uzal, María Domínguez. Amalia Brieva y Antonia Fuentés, Manuel Soler, José Castro, Víctor Loitia, Antonio Faria, Eugenio Fernández y Francisco Calvet. No hicieron nada notable, valiéndose del repertorio zarzuelero. Tronó la compañía de zarzuela y vino a este teatro una de declamación, con la Pepita Hijosa, la Valverde, María Rodríguez, Ricardo Morales y Mariano Fernández.

VALERO Y LAMADRID.

NUEVAS COMPAÑÍAS DE ZARZUELA,

Para la temporada de primavera de 1866 se formó una compañía de zarzuela en que estaban la Uzal y la Checa, Manuel Soler, Maximino Fernández, Joaquín Miró y Nicolás Rodríguez. Director de orquesta. José Jiménez. Conceptuando Arderius que el Teatro de Variedades, donde estaba, era ya reducido para sus aspiraciones, se vino al Circo en septiembre, cambiándole también el nombre por el de Bufos Madrileños. Formó compañía con Rosario Hueto, Carmen Alvarez, Emilia Ruiz, Sofía Alverá, Emilia Bardán, Celsa Montfrede, Concha Sampelayo, Cubero, Gabriel Sánchez Castilla, José Alverá, Orejón, Luís Carceller y, como director de orquesta, José Rogel. El cartel decía: «La empresa de los Bufos, única en su clase, tiene una historia breve, pero interesante; sencilla, pero conmovedora. Cuenta un año de existencia; en el año no ha perdonado medio de hacer olvidar al público, durante la noche, las desazones que haya podido tener durante el día.» Arderius se marchó a provincias en abril de 1868 y vino al Circo una compañía de declamación, compuesta de Mercedes Burón, Emilia Sanz, Concha Sampelayo, José Fidel, Pepe García y Donato Jiménez, con la bailarina Carolina Herranz.

"TEATRO DEL INSTITUTO."

En el año 1839 se fundó una sociedad titulada Instituto Español por el Marqués de Sauli, don Basilio Sebastián Castellanos y otros aficionados a la literatura y al arte; y tenía por objeto principal fomentar la instrucción de las clases populares, proporcionando al propio tiempo diversiones ilustradas y decorosas a los socios. La sociedad no tenía local adecuado, y consiguió, por Real orden de 10 de diciembre de 1841, que le cediesen una parte del ex convento de la Trinidad (calle de Atocha, esquina a la de Relatores) para instalar cátedras, gimnasio y salón de fiestas, que se habilitó en un trozo de lo que había sido iglesia; pero, a fines de 1844, teniendo el gobierno necesidad de utilizar el local, obligó a la sociedad a que lo desocupara, construyendo a sus expensas el citado Marqués de Sauli un edificio ad hoc, con un buen teatro, en la calle de las Urosas, número 8. Mientras se realizaban las obras de construcción de esta casa, el Instituto Español celebró sus funciones en el Teatro del Genio, un saloncito para aficionados que estaba en el pretil de Santisteban, frente a la iglesia de San Pedro. Una vez terminado el nuevo local, y conceptuándolo capaz para las funciones públicas, pues tenía 846 asientos, se arrendó a una empresa, inaugurándose el 8 de noviembre de 1845. La sala estaba bien decorada, según los revisteros. La butaca costaba 12 reales y las lunetas 8. Parece que el teatro no tenía más que dos pisos: la platea y el principal. No duraban en el Teatro del Instituto las empresas: en octubre de 1846 se puso ópera española; en diciembre una compañía de

volatines y en 1847 volvió a presentarse una compañía de verso, con Dardalla a la cabeza, dedicándose al género andaluz. Habiéndose separado Dardalla de la compañía para llevar su género al Teatro de la Cruz, siguieron haciendo en el Instituto comedias corrientes, y en 28 de junio de 1848 celebraron el aniversario de la muerte de Moratín, representando *La mojigata*, cantando la tonadilla del *Tripili* por la Montero, Caltañazor y Lumbreras, y terminando la función con el sainete de don Ramón de la Cruz *Paca la salada o la merienda de horterillas*. A fines de este año se deshizo la compañía y se volvió a reconstituir con la dirección de Lumbreras.

Cuando el Conde de San Luís puso por obra su proyecto de arreglo del Teatro del Príncipe y de los demás de la Corte, concedió al del Instituto la categoría de teatro de primer orden con la denominación de Teatro de la Comedia. El Instituto contribuyó mucho al renacimiento de la zarzuela, poniendo en escena algunas que sirvieron para pulsar el gusto del público, que se mostró decididamente favorable al género. Formaban la compañía de este teatro, a fines de 1849, José María Dardalla, Josefa Hernández, Francisca Monterroso, María Velázquez, Francisca Arjona, José Ortiz, Ramón Aguirre, Manuel Prat, José Banovio y José Alverá. En 1850 se estrenaron ¡Andújar!, comedia en tres actos y en verso de José Sanz Pérez con algún número de música de Oudrid; ¡Es la Chanchi!, Cada mochuelo a su olivo, Diego Corrientes, Llueven bofetones, Por no escribirle sus señas, La pensión de Venturita y E. H.

Seguía bailando la Pepa Vargas, y en mayo contrataron a la •Nena. En junio se reformó la compañía, y trajeron a Valero, que salió el 18 de aquel mes, haciendo el consabido Luis XI, con María Llorens, Amalia Gutiérrez, Juan Alba, Manuel Pastrana y otros. En octubre se vuelve a reformar la compañía, entrando los Arjona, Oltra, Alisedo y Pardiñas, Juana Samaniego, Lorenza Campos y Adela Guerrero. En noviembre de 1853 vino a este teatro una compañía francesa que hacía comedias y vaudevilles, conquistando muchos aplausos Mile. Celina Montaland. La reina Cristina asistió algunas noches y con este motivo se empedró la calle y se quitó el guardacantón que había a la entrada de la de Atocha para que pudiera pasar el carruaje.

En noviembre de año 1854 dieron los del Instituto su golpe a la cuerda patriótica, poniendo en escena *Don Rafael del Riego*, en cinco actos y en prosa, por Ramón de Valladares y Saavedra. El 7 de dicho mes se conmemoró la muerte de Riego, asistiendo al teatro el Duque de la Victoria. En octubre de 1855 cambió este teatro su nombre por

EL "TEATRO DE LA COMEDIA." el de Tirso de Molina y se inauguró con una compañía de segundo orden, haciendo obras de repertorio.

EL "TEATRO DE VARIEDADES."

El local del Teatro de Variedades estuvo destinado en un principio a juego de pelota, hasta que en el 1843 se acondicionó en forma de teatro para dar representaciones dramáticas con la dirección de don Vicente Castroverde; pero no debió resultar lucrativo el negocio, porque en el mismo año hubo en el local bailes públicos, y sucesivamente una compañía cómica infantil y otra de gimnastas, dirigida por M. Chiarrini. En abril de 1844 se mejoró la ornamentación y la comodidad del teatro, entarimando el pavimento, señal de que no lo estaba; se pusieron lunetas con el asiento y el respaldo forrados de paño, se construyó una galería y se instaló una lucerna. Con estas reformas se abrió al público el 14 de abril de 1844, costando las lunetas a 6 reales. Tardó el público en acostumbrarse al teatro, así es que las compañías duraban poco, o mejor dicho, las empresas que las contrataban, y servía el local para dar funciones de aficionados. Sin embargo, en febrero de 1847 se representó diez y ocho noches consecutivas una comedia de Juan de la Rosa González y Pedro Calvo Asensio, titulada Si las mujeres no vieran, los hombres felices fueran, y poco a poco fué haciendo sus pinitos, hasta que el Real decreto del Conde de San Luís le reconoció como «supernumerario de la Comedia» y entonces, contando ya con el favor del público, puso las butacas a 10 reales.

El que dió vida a este teatro fué el actor don Juan de Alba, secundado por Concepción Andrade, Josefa Rico, Sebastiana Morán, María Soriano, Isabel Sánchez, Miguel Bailón, Julián Quintana, Antonio Capo, Ramón Guzmán, Juan Francesconi, Dalmacio Detrell y otros. Todos eran artistas de segundo orden; pero consiguieron captarse la benevolencia del público y hacer de Variedades un teatro simpático. Con esta base, que es muy de tener en cuenta, vino una nueva empresa animada de los mejores deseos, presentando una compañía como la que había salido, y también con ahinco de complacer a los espectadores: Manuela Ramos, Juana Samaniego, Manuel Catalina y Carceller, que, dirigidos por el compositor Rafael Hernando, activo y emprendedor como pocos, formaron el propósito de representar zarzuelas, ya que tan buenos resultados habían dado los ensayos del género efectuados en la Cruz y en el Instituto. Consiguiente a esta idea, pusieron en escena el 6 de junio de 1849 la zarzuela en dos actos titulada El Duende, y este fué el acontecimiento teatral del año, de mayor sensación que la inauguración del Teatro Español, del Conde de San Luís. La citada representación fué la que resolvió el pleito a favor de ·la zarzuela española; y alentados por el éxito asombroso de aquella obra, procuraron los de la empresa menudear representaciones de un género que proporcionaba buenas entradas.

Tenían al propio tiempo compañía de verso y estrenaron en la segunda mitad de la temporada, es decir, en los primeros meses de 1850: El memorialista y La cabeza a pájaros, traducciones de Olona; Con razón y sin razón, de Juan de la Rosa González, y Con un palmo de narices, de Juan Catalina. El teatro, que se había ido construyendo a retazos, sin un plan determinado, no ofrecía la seguridad necesaria. y habiéndolo reconocido un arquitecto por orden del gobierno, ordenó éste, en 30 de abril, que se suspendieran las funciones. A fin de cumplir con el Reglamento del Conde de San Luís, toda vez que el Teatro de Variedades estaba considerado oficialmente como «supernu» merario de la Comedia,» hubo que pedir autorización para trasladarse la compañía a otro local, y fué concedida, habiendo elegido al efecto el nuevo Teatro de los Basilios. El edificio sufrió una reforma general y quedó en condiciones de seguridad para contener y resistir algunos cientos de espectadores; pero no creemos que se construyera de nuevo, pues no parece que hubo tiempo suficiente para realizar la edificación total desde 30 de abril, en que se ordenó su clausura, hasta 12 de septiembre, en que abrió de nuevo sus puertas.

Este día se hicieron El remedio del fastidio, Dos a dos, y un baile por la Cámara y Ruiz. En adelante siguieron promiscuando el verso con la zarzuela, para lo cual contaban con Manuel Catalina y Paco Salas. La empresa de Variedades vino a hacer un flaco servicio a la del Príncipe, porque contrató por un número determinado de funciones, que luego se prorrogaron convenientemente, a Matilde Díez y a su esposo Julián Romea, presentándolos el 6 de febrero de 1851 con la comedia de Calderón Casa con dos puertas. En 22 del mismo mes dijeron que se despedían con la comedia de Tirso Desde Toledo a Madrid, pero luego hicieron La mojigata, de Moratín; Amor de madre, El ramillete y la carta y algunas del Teatro del siglo xvII. Para librar del servicio militar a un hijo de Teresa Baus, organizó Salas una función en este teatro en la forma siguiente: Marcela, por Teodora, Pepa Rizo, Arjona, Calvo, Pizarroso y Boldún; Tramoya, zarzuela, por Latorre, la Rizo y la Bardán, Salas, González y Aznar; terminando con el baile La perla sevillana, por la Senra y Paco Sevilla. La función se hizo el 2 de septiembre de 1851. La compañía que había trabajado en los Basilios vino en septiembre a Variedades; principiaron con Adriana, que tan buen éxito había tenido en el otro teatro, y el 8 de octubre de 1852 se presentó por primera vez Mercedes Buzón con El anillo del rey.

-COMPAÑÍAS FRANCESAS Æ ITALIANAS.

En diciembre de 1854 se hacía en este teatro un melodrama de don Juan Belza, titulado Los contrabandistas del Pirineo, por la Matilde Duclós, Manuel Osorio, Manuel Jiménez y Antonio Zamora. Las compañías que actuaban ya en el teatro eran de segundo orden; en 1855 trabajaban la Concepción Ruiz, Francisco Corona y José Aznar, Durante los años 1857 y 1858 representaron en este teatro varias companías francesas, bastante favorecidas por el público. El 9 de febrero de 1859 asistió a este teatro el príncipe Adalberto de Baviera. En 1860 dió seis representaciones en este teatro la Ristori; después vino una compañía de «artistas cómico-líricos zuavos,» fundadores del teatro Inkerman, de Crimea. Trabajaban en francés y hacían indistintamente papeles de hombre y de mujer, porque no figuraban «señoras» en la compañía. Los zuavos, cuyo trabajo tenía poca atracción y cobraban a 20 reales la butaca, dejaron el campo libre a una compañía francesa, aclimatándose de tal modo este género, que durante mucho tiempo se anunciaba como Théâtre Français. En 1861 los espectáculos que se ofrecían en este teatro justificaban el título de Variedades. Una compañía dramática española, que actuó corto tiempo, estrenó La paloma torcaz, de Martínez Pedrosa, M. Alfred Castón dió algunas sesiones de «ilusionismo, dirección de flúidos simpáticos, mnemotecnia, etc., etc. Vendados los ojos con un triple velo, leía lemas o pensamientos escritos por los espectadores. Luego vino un prestidigitador llamado Manicordi. Arjona tomó el teatro y puso en escena La aldea de San Lorenzo con algunos números de música escritos por Mollberg. En febrero vino una compañía francesa y Ariona se marchó con la suva a Novedades.

En septiembre se estableció Romea en este teatro con una compafiía modestita, pero que interpretó maravillosamente algunas obras,
merced a las especiales condiciones del director, quien echó mano de
su repertorio y con algún estreno de más o menos importancia defendía la temporada contando con la simpatía del público; la suerte le favoreció y tuvo un exitazo en 28 de noviembre de 1851 con *La crus del*matrimonio. El 12 de diciembre fué recibido por la reina, a la que ofreeió un tomito de poesías de que era autor y le rogó que fuese a ver la
obra de Eguílaz, a lo que accedió gustosa Isabel II, asistiendo el día 13.
Después anunció que iba a dar una serie de representaciones de las
obras de Moratín, en un espacio de tiempo que tituló la Semana de
Moratín, eligiendo para final de cada una de estas funciones sainetes
de don Ramón de la Cruz. En mayo de 1863 echó mano de la magia y
puso en escena Los encantos de Briján, en tres actos, prosa y verso,
original de don Gonzalo Meneses de Padilla, seudónimo de un escritor

cuyo nombre no pudimos averiguar. La obra salió bien porque tomaron parte en su desempeño Pepita Hijosa y Emilio Mario, pero las transformaciones no complacieron a todos por efecto de la escasa amplitud del escenario. Para esta temporada había reformado la compañía, que estaba compuesta de Carmen Berrobianco, Manuela Ramos. Javiera Espejo, Felipa Orgaz, Florencio Romea, Francisco Oltra, José Calvo, Jorge Pardiñas, Ricardo Morales, Emilio Mario y Antonio Vico. En octubre ingresó Felipa Díaz. En septiembre de 1864 se marchó Mario a la Zarzuela, y vino a substituirle Tomás Infante: después trajo a la Josefa Palma y a Carmen Genovés. El teatro era pequeño y estaba decorado modestamente; la compañía no tenía pretensiones. pero todos cumplían bien; las obras estaban magistralmente ensavadas y cuidaba la dirección de no poner en escena dramas superiores a las fuerzas de los actores y actrices encargados de ejecutarlos; así es que el público no dejaba de concurrir, y Romea se defendió tres años en Variedades, sin subvenciones, ni comisarios regios, ni reglamentos de Real orden.

En abril de 1865 cesó la compañía y vino la actriz italiana Carolina Civili, haciendo dramas y tragedias que el público aplaudió con buena voluntad. En abril vino a dar una serie de sesiones Benita Anguinet, a quien el público apreciaba mucho. Arderius implantó en Madrid el género bufo, para cuyo negocio tomó Variedades, que bautizó con el nombre de «Bufos Madrileños.» Abrió la temporada en septiembre con una obra en dos actos de Eusebio Blasco y el maestro Rogel, titulada *El joven Telémaco*. De esta zarzuela salió la denominación de «suripantas» a las coristas por un coro de mujeres que, imitando la eufonía griega con palabras desatinadas, cantaban así:

Suripanta la suripanta macatrunqui de somatén, sunfáriben sunfaridón, melitónimen sompén.

Con Arderius estaban la Ruiz, Escriu, Orejón y Cubero, la Sampelayo y la Gómez, la Bardán, la Rey, la Celsa Fontfrede y la Hueto. En octubre de 1867 debutó una compañía de declamación, dirigida por José Mata, en la que figuraban Enriqueta Lirón, María Ruiz, Julia Cirera, Mercedes Aznar, Pizarroso, Boldún, Juan Mela, Ricardo Calvo, Eduardo Maza y Antonio Riquelme. Director de orquesta, Lázaro Núñez Robres. Con esta compañía costaba la butaca 12 reales. En febrero de 1868 vino una compañía de operetas y vaudevilles franceses. En septiembre del mismo año se formó una compañía de declamación compuesta de María Rodríguez y la Navarro, Pedro Delgado,

LOS "BUFOS" MADRILEÑOS." Ibarra, Zamacois, Pepe García y Medel, teniendo de apuntador a Enrique Rodríguez Solís. Les sorprendió la revolución sin haber realizado ningún estreno.

EL TEATRO
DEL "MUSEO."

El Teatro del Museo tuvo su origen en una sociedad fundada para fomentar la afición a la literatura, la música y las bellas artes en general. Se estableció en la plaza de los Mostenses, ocupando parte de la casa donde estaba instalado, provisionalmente y pagando alquiler, el Conservatorio de María Cristina; pero no disponiendo allí sino de un local muy reducido, y sin un salón de cierta capacidad para celebrar fiestas, se trasladó hacia el 1841 al ex convento de Monjas Vallecas, sito en la calle de Alcalá, esquina a la de Peligros, transformando la iglesia, no sabemos a expensas de quién, en un bonito teatro que podría contener unos 600 espectadores.

Como estas sociedades, por lo general, comienzan con muchos bríos, que luego se entibian al sentir las impurezas de la realidad, porque, y esto es muy humano, el entusiasmo de los fundadores suele estar en razón directa de la situación de fondos, el ánimo de los accionistas del Museo hubo de desmayar, y se vieron obligados a arrendar el teatro a compañías de segundo o tercer orden. El sitio era bueno, y favorecido por esta no pequeña circunstancia, el Teatro del Museo pudo, mejor o peor, sostener su cartel con los demás de la Corte, aprovechando las obras ya conocidas y sancionadas por el público. Sin embargo, allí se estrenó El motin contra Squilache, de Ceferino Suárez Bravo. En 1847 se reorganizó la sociedad con el nombre de Museo Matritense y dió algunas funciones, poniendo el precio de 60 reales butaca por una quincena y 12 por una noche. Se inauguró el 3 de abril con Noche toledana y El peluquero en el baile, formando la compañía las señoras Paz, Latorre y Oliver, y los señores Oltra, Gálvez, Larrea Padilla. Entonces hicieron El nudo gordiano, traducción de Montemar, y Al toque de oraciones, traducción de Manuel María Santa Ana. Antes de abrir el teatro se tuvo la idea de exigir a los concurrentes el traje de etiqueta; pero, en vista del mal efecto que causó la noticia en las tertulias de Madrid, los socios volvieron sobre su acuerdo, desistiendo de sus instintos aristocráticos. La sociedad duró poco: en octubre de 1847 aparece una empresa poniendo óperas en escena. y luego vuelve a arrendarse el local a compañías dramáticas que procuran sostener la competencia con los demás teatros; pero, a fines de 1849, el Teatro del Museo quedó derrotado definitivamente.

TEATRO DE "LOS BASILIOS."

Todo el edificio que había sido convento de San Basilio, en la calle del Desengaño, con vuelta a Valverde y Barco, se destinó, después de la exclaustración de los religiosos en 1836, a diferentes industrias, y

a la iglesia le tocó transformarse en teatro. Dicen que se le dieron forma elegante y bella y condiciones acústicas excelentes; pero decorándolo con excesiva sencillez, pues su propietario, el Conde de Castejón, quiso realizar la reforma con cierta economía. Allá se fué a estrenarle en 4 de mayo de 1850 la compañía de Variedades, cuando tuvo que abandonar su teatro de la calle de la Magdalena porque se venía abajo, y excusado parece manifestar que habiendo dado El duende cien noches de entrada en el local donde se estrenó, en el nuevo coliseo. por agradecimiento y por conveniencia, siguieron haciendo El duende una temporadita. Manuel Catalina y Jiménez representaron Noche toledana, y Salas cantó una canción, compuesta por él, titulada El cigarrero. Las lunetas costaban 12 reales.

Terminada la construcción o reforma del Teatro de Variedades, la TEATRO DE "LOPE compañía abandonó el de los Basilios, trasladándose a su antiguo local en 7 de septiembre del mismo año. Poco tiempo después lo tomó una compañía dramática, en la que figuraban Juan Lombia. Facundo Aita, Caltañazor, la Concepción Ruiz y la Sampelayo, poniendo en escena Maese Juan el espadero, Mateo o la hija del Españoleto, Don Juan Tenorio y El diablo predicador. Para atraer gente representaron Treinta años o la vida de un jugador y La selva del diablo. En agosto de 1851 una sociedad de jóvenes dió unas cuantas representaciones de ópera; después actuó una compañía dramática, dirigida por Joaquín Arjona y en la que estaba de primera actriz Teodora Lamadrid. El día 1.º de noviembre, o sea en la fiesta de Todos los Santos, se puso en escena Don Juan Tenorio. Es la primera vez que se representó en dicho día, y a propio intento, este drama religioso-fantástico. Para el día 3 de dicho mes, con motivo del nacimiento de la infanta Isabel, prepararon Cañete y Tamayo una loa titulada La esperanza de la patria; pero el atentado del cura Merino retrasó su representación hasta el día 15. El día 10 de marzo de 1852, Romea se marchó del Príncipe y con su compañía se vino a los Basilios, cuyo local reformó en parte, poniendo butacas nuevas, ensanchando la puerta de entrada y arreglando el decorado. Quitó el nombre de Teatro del Drama, que impropiamente tenía el coliseo, y le puso el de Lope de Vega, que fué el definitivo, inaugurándose el 16 de septiem-

En el de 1856 a 1857 actuó una compañía francesa. En noviembre de este último año tomó el teatro una empresa con el proyecto de formar una sociedad en la que, mediante una cuota mensual, se daba derecho a disfrutar de cierto número de representaciones, y además, como novedad, de asistencia médico-quirúrgica, por lo que la asocia-

bre de 1853.

DE VEGA.

ción llevaba el extraño calificativo de «filantrópico-dramática.» Se disolvió al poco tiempo de comenzar sus funciones. No tuvo este teatro espectáculo fijo, durante una larga temporada, hasta que en septiembre de 1859 lo tomó Julián Romea, formando compañía con su hermano Florencio, Francisco Gómez, Alisedo, Boldún, Albalat y, sobre todos, el concienzudo Joaquín Arjona. De mujeres contó con la Carrasco, la Espejo, Carmen Berrobianco y la Elisa Boldún.

EL "CIRCO OLIMPICO.,,

El Circo Olímpico de la plaza de la Cebada se construyó de nueva planta, inaugurándose el 22 de noviembre de 1856; pero la compañía gimnástico-equestre duró poco tiempo, y para la temporada siguiente apareció el Circo transformado en Teatro de Novedades. En 1857 formaban la compañía la Cairón, la Rodríguez, la Vedia y la Cañete, José Valero, Calvo, Zamora, Boldún y Bermonet. Hicieron en septiembre El mejor alcalde el rey, con asistencia de Isabel II. En abril de 1858 se puso en escena, con extraordinario lujo, el drama bíblico-Baltasar, de la Avellaneda, y fué mucha gente a verlo. Con motivo del drama ocurrió un incidente: se dijo que la obra tenía ideas antirreligiosas, y el vicario eclesiástico manifestó deseos de conocerla, a lo que accedió gustosa la Avellaneda, dando por resultado, después de una minuciosa revisión, que el Baltasar estaba ajustado a la máspura ortodoxia; pero esto sirvió de aliciente para que el público acudiese a ver el drama. Tiene, sí, algunos pensamientos filosóficos y sociales, que quizá pareciesen atrevidos en aquella época. Nada más. No paró aquí la cosa. El esposo de la Avellaneda, don Domingo Verdugo, coronel del ejército y diputado a Cortes, hombre de ideas liberales, que había tomado parte en la revolución de julio de 1854, fuévíctima de un atentado, en pleno día y en una de las calles principales de Madrid, atentado que se achacó a cuestiones políticas. Un tal Rivera, que había sido agente de la policía secreta, infirió por sorpresa una herida grave en el pecho a Verdugo con el estoque de un bastón. La Avellaneda escribió a la reina una carta en demanda de justicia, y habiendo publicado el documento el periódico La América. sin permiso de la autoridad, fué multado en dos mil reales. Todosestos incidentes sirvieron de reclamo a la empresa del Teatro de Novedades y contribuyeron poderosamente a dar buenas entradas. En octubre formó compañía Pedro Delgado con la Rodríguez, la Sampelayo, Calvo, Zamora y Alisedo. Como en este teatro se ponían espectáculos adecuados al público que residía en aquellos contornos, adquirió desde los primeros momentos un carácter esencialmente popular. y así entró en el año 1860 con el drama emocionante titulado Candelas, donde figuraba como protagonista aquel famoso bandido, acompañado de Balseiro, el Cuco y Paco el Sastre. Aunque la obra tenía su moraleja final, resultaba que los espectadores se habían encariñado durante tres años con una serie de hechos poco edificantes, y, por lo tanto, la autoridad mandó suspender el drama a la cuarta representación, sin dar oído a las quejas de la empresa, que hizo presente los perjuicios que la suspensión le irrogaba.

Para compensar el contratiempo hicieron el sainete titulado *El alcalde toreador*, en que salía a escena un novillo sujeto por una cuerda, que se rompió cierta noche, saltando el animal a la orquesta, donde fué detenido por los músicos, no sin producir entre los espectadores de las butacas el susto consiguiente. El 6 de noviembre asistió a este teatro la embajada marroquí, presidida por Muley-el-Abbas; y teniendo en cuenta las condiciones de los personajes en cuyo honor se hacía la fiesta, se representó el sainete *El tonto alcalde discreto;* ejecutó a la guitarra Antonio Alba una fantasía de aires españoles y árabes de su composición; Mollberg, que era el director de orquesta del teatro, tocó el *xilocordeón*, y se amenizó la función con tres cuadros de baile convenientemente distribuídos. Bailaron por entonces en este teatro la Alvarez y Garcerán, la Ramona Ruíz y la Carlota Picazo, que con un tal Antonio Guzmán ejecutaron lanceros, polcas burlescas y el gran galop infernal.

En febrero de 1862 actuó una compañía gimnástica anglo-americana, dirigida por Mr. Rochete. Desde septiembre de 1867 alternaba en este teatro la compañía doble de la Zarzuela, por ser Gaztambide empresario de ambos coliseos. Lo más notable fué la representación del drama en cinco actos *La Virgen de la Paloma*, que lo desempeñaron la Romeral, la Genovés, Morales, Mario, Zamacois, Ibora y otros muchos. Gustó extraordinariamente, como no podía menos, pues había en la obra un gran bailable, una marcha de guitarras y bandurrias y una procesión. Al ocurrir la revolución de Septiembre de 1868 estaba dando buenas entradas una comedia fantástica de Liern, titulada *El laurel de plata*, exornada con bailes, coros y decoraciones nuevas, y esperaban realizar una buena campaña Rosa Tenorio, Antonia Scapa, Julia Cirera, José Ortiz, Asensio Mora, Donato Jiménez, Ramón Benedi, Ricardo Guerra y Enrique Sánchez de León.

El Teatro Nuevo no era otro que el Circo de Paúl, que, aprovechando el escenario que tenía construido desde 1848, se transformó en teatro con sólo cambiarle el nombre. La compañía era medianeja, y se estrenó representando *Oros son triunfos o lo que es mudar de ves*tido. El 13 de enero de 1856 púsose en escena el drama *Tomás el mon*tañés; un actor se dió dos puñaladas en el pecho y cayó ensangrentaEMBAJADA MARROQUÍ.

ACRÓBÀTAS AN-GLO-AMERICANOS.

> EL CIRCO DE "PAÚL."

do en medio del escenario, lo que produjo el susto y la emoción consiguiente entre los espectadores. En aquel verano la empresa de este teatro lo acondicionó de manera que quedó a propósito para la estación, colocando una fuente en el centro de la sala. Se formó una compañía con la base de Dardalla y la Samaniego, dedicándose a presentar comedias y zarzuelas ligeras. Completaban la compañía la Cándida Dardalla, la Pepa Rizo, la Andrade, Miró, Oltra, Pastrana, Torromé, Pardiñas y Antonio Zamacois. El cuerpo de baile estaba dirigido por Carrión y la Guerrero. Se inauguró el 3 de julio con *El corazón de un bandido* y un juguete lírico *Don Esdrújulo*, en que Miró, imitando la voz de tiple, cantó la cavatina de Rosina, del *Barbero*.

En agosto hizo José Zubiria un monólogo, titulado *La vieja y la niña*, en que imitaba ambas voces, acompañándose a la guitarra; después cantaba al piano un terceto de tiple, tenor y bajo, y un dúo de vieja y barítono, todo con gran perfección, según dijo la prensa. La compañía que actuó en el verano de 1858 la formaron: José Calvo y Pedro García, directores; María Llorens, Matilde Bagá, Ana Gumé, Emilia Orgaz, Josefa Hernández, y de ellos Ortiz, Izaguirre, Bermonet, Antonio Calvo y Emilio Mario. Hicieron obras de repertorio.

EL "TEATRO DEL GENIO." En octubre de 1853 empezó a funcionar en la Costanilla de San Pedro, número 2, un teatrito titulado «Teatro del Genio.» Trabajaba una compañía de jóvenes. La empresa puso las butacas a real y medio, y consiguió tener el teatro lleno, llamando la atención de tal modo, que estuvo de moda, y muchas damas elegantes asistían a las representaciones en determinados días para presenciar la ejecución de una comedia de magia titulada *La estrella de oro*. En noviembre de 1854 se arregló el teatro y se pusieron lunetas nuevas, haciéndose el día 2 *No hay plazo que no se cumpla*. Se subió el precio de las butacas a cinco reales y se pasó la moda del teatro. Aquí se daban funciones de *Nacimiento* por Nochebuena, y durante el resto del año se utilizaba para sociedades de aficionados.

EL "TEATRO REAL." Llevaba el «Teatro Real» muchos años en construcción, hasta que el Conde de San Luís formó propósito de que se terminara, y consiguió su objeto teniendo que vencer muchos obstáculos y sufrir no pocos disgustos. El 12 de agosto de 1850 fué la reina a ver el estado de las obras, y después de recorrer y examinar detenidamente todas las dependencias, salió muy complacida. Una vez terminadas las obras, y cuando sólo faltaban algunos pormenores de ornamentación, el 7 de septiembre se hizo una prueba para apreciar las condiciones acústicas del local, ofreciendo un resultado satisfactorio. Se cantó un coro de I Lombardi; la plegaria de Moisés, por la señorita Paniagua y

los señores Barba y Camara, y el coro del último acto de Hernani. La inauguración del Teatro Real se efectuó el 19 de noviembre de 1850 con la ópera de Donizetti La Favorita, desempeñada por la Alboni, Gardoni, Barroilhet y Formes. Concurrieron Sus Majestades. En el anuncio decía la administración del teatro que consideraba innecesario advertir al público el traje con que debía presentarse en aquella solemne apertura, y que en las demás funciones sólo se permitiría la entrada en las butacas a los caballeros que vistieran de levita o de fraque. Los carruajes tenían señalado su acceso por el arco de la calle de Carlos III, y la salida por la de Felipe V. La noche de la inauguración del teatro hubo quien pagó por una butaca mil reales y por un «paraiso noventa. El único palco que apareció vacío fué el de una condesa, v con ocasión de este hecho se inventó la frase de que «había brillado por su ausencia. El primer director de orquesta fué Rachele; pero en la temporada de 1851-1852 entró a desempeñar el cargo don Juan Daniel Skoczdpola, y estuvo en él hasta terminar el año 1859. Desde su inauguración hasta el año últimamente citado, además de las óperas de repertorio, se cantaron: La prova d'una opera seria, de Mazza; Luisa Miller, de Verdi; Roberto il Diavolo, de Meyerbeer; Rigoletto, de Verdi; Il Trovatore, de Verdi; Marco Visconti, de Petrella; La Traviata, de Verdi; Isabel la Católica, de Arrieta, que se estrenó el 18 de diciembre de 1855, con asistencia de Sus Majestades, y éxito regular; I Vespri siciliani, de Verdi; Gli Ugonotti, de Meverbeer; Il Saltimbanco, de Pacini.

Con otros artistas de mérito secundario, cantaron en el Real las OBRAS Y ARTISTAS tiples Frezzolini, Alboni, De-Giuli, Antonia Montenegro, Capuani, Gazzaniga, Specia, Gariboldi, Penco, Ortolani, Grissi, Sarolta; los contraltos: D'Angri, Nantier-Didier, Tossi; los tenores: Carrión, Sínico, Belart, Bettini, Malvezzi, Fraschini, Naudin, Mario; los barítonos: Gironella, Coletti, Varessi, Guicciardi, Bartolini, Ronconi; y los bajos: Salas, Becerra, Barba, Selva y Vialetti. Las rivalidades artísticas de la Frezzolini y la Alboni produjeron, cierta noche de febrero de 1851, un grave disgusto a la empresa. Anunciada la ópera Otello, mandó recado la Frezzolini de que estaba enferma, y la empresa le envió al doctor Hysern, que no fué recibido por la cantante; volvió segunda vez, v, no habiendo hallado que tuviera enfermedad alguna, lo manifestó así, por lo que se la quiso obligar a que saliera a escena, acto a que la «diva» se opuso después de varios recados y conferencias. En este estado de cosas, se anunció la suspensión de la ópera, y después de que se había tomado este acuerdo, envió la Frezzolini un recado al teatro diciendo que estaba bien y que cantaría aquella no-

EN EL "REAL."

che. Ya era tarde para dar un segundo aviso, y no hubo más remedio que desistir de la función, disgustando al público. A la Alboni y a la bailarina Cerito el público las recibió con entusiasmo, cubriendo, la noche en que trabajaban, el escenario de flores; pero, acostumbrado a ellas y viéndolas a diario, escatimó las ovaciones y hubo vez en que dejó casi desierto el teatro.

El 18 de abril de 1857, cantando El Trovador, se sintió indispuesta la Penco, y aunque se puso en conocimiento del público, éste estuvo tan poco atento con la tiple, que le dió una grita en el último acto, y acongojada la artista, se vió obligada a retirarse de la escena, llorando a lágrima viva. En 1859 la orquesta del teatro rehusó tocar en los entreactos, y para cubrir este hueco hubo que llamar a la música de Ingenieros, porque era época en que no había ninguna orquesta desocupada. El 6 de octubre de este mismo año se cantó Norma por Mario, que, aunque decadente, tuvo momentos felices, y la Grissi, que no consiguió despertar entusiasmo, por lo que se permitió hacer alguna demostración que el público calificó de poco respetuosa, y le obsequió con una grita monumental. Al empezar el 1860, la ópera era imprescindible en las diversiones públicas de la capital, y hasta se consideraba como persona de mal gusto la que no tenía, en más o en menos, afición a ella. La clase media se declaró abiertamente partidaria de la ópera merced a la baratura de la localidad, pues costaba entonces una peseta cualquier asiento del último anfiteatro, llamado por mal nombre «paraíso,» excepción de la delantera, que tenía el precio de medio duro. Al paraíso acudían los músicos, los alumnos del Conservatorio, los estudiantes y los aficionados que contaban con pocos recursos, formando un conjunto que, si no reunía condiciones absolutas de competencia, podía decidir, con algún acierto, el éxito de los cantantes y el de las óperas nuevas.

Pocas de éstas se pusieron en escena durante los años de 1860 a 1870: Le tre nozze, de Allari; Simone Bocanegra, de Verdi; Un ballo in maschera, de Verdi; Giuditta, de Peri; Marta, de Flotow; Zampa, de Herold; La forza del destino, de Verdi; Pietro de Medici, de Poniatouski; Il Profeta, de Meyerbeer; L'Africana, de Meyerbeer, y L'Ebrea, de Halevy. Los artistas notables de estos años fueron: tiples, la Grossi, Ana Lagrange, Carrozzi-Zuchi, Adelina Patti, Borghi-Mamo, Carlota Marchissio, Specia, Penco, Rey-Balla, Harris, Galletti; contraltos, Trevelli, De-Meric-Lablache, Grossi, Bárbara Marchissio, Nantier-Didier; tenores, Mario, Tamberlick, Fraschini, Belart, Betini, Naudin y Nicolini; barítonos, Cotogni, Giraldoni, Padilla, Aldighieri, Bonehée, Merly; bajos, Padovani, Selva; director de orquesta, Vicente Boneti.

SUELDOS DE LOS ARTISTAS

En marzo de 1860 se dieron en el Real varios conciertos «sacros» que tuvieron gran aceptación. La trágica italiana Adelaida Ristori fué contratada por la empresa del Real para dar seis funciones, con la que obtuvo buenas entradas, y después dió otras seis, alternando. Como se trataba de representar óperas españolas, el empresario M. Bagier nombró, para el examen de las partituras que se presentasen, un comité presidido por el Duque de Rivas, y compuesto de los señores Eslava, Valldemosa, Guelvenzu, Barbieri, Hernando y Ventura de la Vega. No sabemos si llegó a reunirse alguna vez. Decían que la Patti cobraba 12,000 reales por función. Esto resultaba un escándalo, porque los precios fabulosos que tenía asignados el empresario Caballero del Sax para la temporada de 1865 a 1866 eran los siguientes: la Rey-Balla, 12,000 reales mensuales; la States, 6,000; Luísa Marthelli (se llamaba Papini), 4,000; Eracleo, 2,500; María Marthelli, 4,000; Steger, 19,000; Abruñedo, tenor, 3,000; Bonehée, 8,000; Merly, 5,000, y Della-Costa, 6,000.

El 10 de diciembre de 1865 hubo un escándalo horrible en el teatro. Se cantó el primer acto de *Rigoletto* por un tenor, Giolani, que no gusto, y por Merly, que no acababa de satisfacer. En el entreacto apareció en el escenario un dependiente de la empresa manifestando que la señora Rey-Balla se había indispuesto repentinamente y que se suspendía la función, pudiendo presentarse los espectadores en la contaduría a recoger el importe de las localidades. Esto, que es un percance común y corriente en cualquier empresa, disgustó injustificadamente al público, que manifestó su desagrado con las demostraciones más tumultuarias que ha presenciado aquel teatro. Y conste que no eran sólo los del paraíso los que gritaban, sino los elegantes espectadores de palcos y butacas.

Además del Teatro Real, hubo otros teatros que dieron representaciones de ópera, y aunque no tuvieron verdadera importancia, debemos mencionarlas. Cuando llegó a Madrid Antonia del Carmen Montenegro, dió en octubre de 1851 tres representaciones de Norma, acompañada por la Echarte y la Chelva y los cantantes Echarte, Oriola y Ruíz, en el Teatro del Príncipe. En el del Instituto, en agosto del mismo año, también se cantó Norma por la Elisa Villó, prima donna; Agustina Chelva, comprimaria; Bottagisi, tenor; Salvatori Natali, barítono; y Francisco Fonti, bajo; director de orquesta, Rafael Marín. La entrada general costaba 4 reales. En abril de 1852 se dió otro golpe a la ópera haciendo Nabucodonosor por la Pellizari, la Ponce de León, la Chelva, Patriossi, Mendizábal, Oriola y Cavalleti. En el mes de mayo cantaron Hernani.

ÓPERA EN OTROS.
TEATROS.

En octubre del 1851 y en el Teatro de los Basilios se constituyó una sociedad de «jóvenes españoles» para dar representaciones en este teatro. Hicieron Lucia di Lammermoor, Hernani y Atila. La tiple era Emilia Moscoso; el tenor, Manuel Hernández Amores; el barítono. José Hernández, y el bajo, Manuel Oriola. En junio de 1852 repitieron la suerte con Lucia. Una sociedad lírica dió en julio del mismo año algunas representaciones de ópera en el Teatro del Circo, haciendo Nabucodonosor, por la Moscoso, la Cavalleti y la Muñoz, y los señores Natale, Ordau, López, Cavalleti y Arraiz. Después cantaron Sonámbula y un acto de Hernani. En agosto de 1855 se dieron dos representaciones de la ópera española Blanca de Lava en el Lope de Vega, sin que nos haya sido dado averiguar quién fuera su autor. Lo mismo nos sucede con la estrenada en mayo del mismo año en el teatro de la Cruz, y que lleva por título La conquista de Sevilla y que la cantaron Teresa Izturiz, Manuel Hernández Amores, Manuel Oriola v Manuel Berdolonga, de la que dieron dos representaciones, con la butaca a catorce reales.

EL "TEATRO DE LA PRINCESA." A fines de este año se formó una empresa de ópera española en este teatro. Visitaron a la reina, que ofreció ir a la primera función; cambiaron el nombre del teatro por el de la «Princesa,» con autorización del Ayuntamiento, y se hizo la inauguración el 30 de diciembre del año citado con la ópera en tres actos *Cruces y medias lunas*, que obtuvo un éxito nada más que regular, debido en parte a que los artistas que la interpretaron no podían hacer por la obra todo lo que necesitaba. Se estrenaron varias decoraciones pintadas por Lucini, y asistió en efecto la reina. La butaca costaba diez reales. El día 31 se dió la segunda representación. La empresa tropezaba con muchas dificultades para continuar el negocio, y una de ellas era la falta de cantantes: en su vista reconstituyó la compañía con la tiple Viannelli, el tenor Ordán y el barítono Muñoz, pero los socios se disgustaron y se deshizo la sociedad. Sin embargo, en marzo de 1856, representaron *Blanca de Lava* por la Teresa Isturiz, Barbati, Hernández, Cárdenas y Abello.

M. HERMANN.

Al comenzar el año 1860, en el Teatro de la Zarzuela no se estrenaban producciones de alto bordo, sino juguetillos, que no todos obtenían buen éxito. Sin embargo, hicieron *El diablo las carga*, en tresactos, de Camprodón y Gaztambide. En enero dió un concierto de violín Vicente Sighicelle, con acompañamiento de orquesta. En febrero se dió otro concierto por la pianista signora Penélope Bigazzi, que fué muy aplaudida. En 23 del mismo se presentó el prestidigitador M. Hermann con una colección de juegos, que luego han sido imitados por otros prestidigitadores. Una de las suertes que más asombro

causó fué la de hacerse disparar seis balas sobre el pecho, presentando luego al público los proyectiles aplastados. Según cuenta un gacetillero, cierta mañana se fué M. Hermann con unos periodistas a la plaza de San Miguel, y, acercándose a una vendedora de huevos, le compró media docena, que comenzó a cascar, sacando de entre cada yema una moneda de cinco duros. Asombrada la vendedora de aquel prodigio, y animada por los periodistas y la gente que en numeroso grupo la rodeaba, se decidió también a cascar huevos, sin encontrar el hallazgo que anhelaba; echóse a llorar, y el prestidigitador consiguió acallarla regalándole una de las monedas encontradas entre la mercancía. Después ejecutó Hermann varios juegos en presencia de los vendedores de la plaza, quienes le dieron una espontánea y frenética ovación. Trabajó después en palacio y los reyes le regalaron un cronómetro con cadena, un alfiler de brillantes y una botonadura de pechera. Las sesiones de prestidigitación de M. Hermann produjeron grandes rendimientos a la empresa, tanto, que se repitió cinco veces la «última función de despedida.»

En abril de 1862 la compañia lírica estrenó Entre Pinto v Valdemoro, juguete en que Arderius parodiaba a M. Hermann y Cubero a la Ristori. La empresa, a fin de defenderse con todas armas, trajo una compañía de ópera, que cantó Otello, Poliuto, Hernani y Trovador. por la Kennett, Tamberlick, Altavilla, Bartolini y Manfredi. En este teatro se hicieron las zarzuelas La Hija del Regimiento, Nadie se muere hasta que Dios quiere, Un pleito, El niño; Buenas noches, señor don Simón; Una vieja, Las piernas azules, Los siete pecados capitales, Zampa o la esposa de mármol, Por un inglés, Marta, El amor y el almuerzo, Anarquia conyugal, La pradera de los desafios, La reina Topacio, Las damas en la Camelia, El loco de la guardilla, pasillo que pasó en el siglo xvII, Stradella, Un tesoro escondido, Un conclerto casero y otras muchas que sería prolijo enumerar. El acontecimiento del Teatro de la Zarzuela fué la presentación de la Sociedad coral de Barcelona, en junio de 1863, titulada «Euterpe,» dirigida por el fundador don José Anselmo Clavé. Cantaron Las flors de Maig, Al mar, De bon mati, Los pescadors, Los nets dels Almogávers, y otras piezas, que obtuvieron grandes y frenéticos aplausos, de tal modo que, habiendo sido contratados para dar dos conciertos, tuvieron que repetirlos con un lleno completo de las localidades. La última noche asistió la reina, y un curioso vió entre la concurrencia al general Prim, don Nicolás María Rivero, el Marqués de Molíns, don Pascual Madoz, don Pedro Salaverria, don Emilio Castelar, el Duque de Sexto y don Ventura de la Vega. El día 21 del mismo mes tomaron parte

LOS "COROS DE CLAVÉ" EN LA "ZARZUELA." en un festival nocturno que a beneficio de la Santa Infancia se celebró en el parterre del Retiro, iluminado profusamente. Aquí hicieron las voces mejor efecto, y el público quedó encantado de los coros de Clavé, dando a su director una espontánea y franca ovación.

En el otoño de 1864 se formaron, para trabajar alternando en este teatro, dos compañías, una de declamación y otra de zarzuela. En la primera figuraban: Ceferino Guerra, Emilio Mario, José Calvo, Rosa Tenorio, Leocadia Vila, Agueda Moreno, Lola Fernández, Balbina Valverde, María Bardán, Rafael Calvo y Ramón Cubero. En la segunda: Salas, Teresa Isturiz, Matilde Esteban, Juan Prats, Caltañazor, Orejón, Arderius, Landa, Cubero y Calvet. Director de la empresa, Gaztambide. Hicieron Vi y venci, comedia en tres actos de Moreno Gil, y De tal palo tal astilla, zarzuela en un acto de Selgas y Arrieta; Jácome Trezzo, drama de Tomeo y Benedicto, que se llevó una silba monumental, injustamente, pues aunque la obra tenía sus lunares, no merecía el mal recibimiento que le hizo el público.

"PAN Y TOROS."

El 22 de diciembre de este año se estrenó la zarzuela de Picón y Barbieri Pan y toros, con decoraciones pintadas por Bragaldi, Ramón Romea y Antonio Bravo. El libro gustó, pero la música produjo una sorpresa de indescriptible satisfacción, pues, rompiendo con el italianismo a que los compositores estaban acostumbrados, Barbieri apareció escribiendo música genuinamente española y castiza, que en seguida encontró eco en el público, ya que era ése el lenguaje musical que el pueblo quería. La orquesta de bandurrias y guitarras que salía a escena estaba dirigida por el famoso Manuel Mas. En septiembre de 1865 se hizo cargo del teatro una nueva empresa con la siguiente compañía: Teresa Isturiz, Lola Fernández, Teresa Rivas, Antonia Uzal, Consuelo Montañez, Aurora Esquivel, Carolina Luján, Rosendo Dalmau, Emilio Carratalá, Salas, Caltañazor, Juan Prats. Modesto Landa, Francisco Calvet, Francisco Arderius y Juan Orejón. La campaña no era próspera, hasta que a fin de año se estrenó la zarzuela en tres actos de García Gutiérrez y Arrieta, titulada El capitán negrero, que el público recibió con gran aplauso.

Durante la cuaresma de 1866 se hizo una prueba de ensayar el género bufo para pulsar el gusto del público, imitando el humorismo que tan en boga estaba por aquella época en París, y Arderius fué el iniciador, y el género bufo encajó bien. En octubre de este año se reformó el teatro, pintándole un techo nuevo en que se pusieron las figuras de Lope y Calderón, que aparecían a la izquierda, como asomados a una balaustrada, y exclamando, según la expresión de un semanario satírico: «Ahí está don Manuel Catalina; lhuyamos!» En

mayo de 1867 el activo Gaztambide formó una compañía doble, de declamación y zarzuela, para alternar en este teatro y en el de Novedades, que también lo había contratado. En la de declamación tenía a Pepita Hijosa, la Romeral, la Genovés, la Valverde, Lola Fernández y María Alvarez Tubau, Mario, Casañer, Morales y Ricardo Zamacois; en la de zarzuela a Elisa Zamacois, Manuel Sanz, Caltañazor y Landa.

A fines de septiembre de 1868 se abrió la Zarzuela con una compañía de declamación en que figuraban Teodora, la Dardalla y la Fenoquio, Victoriano Tamayo, Zamora, Parreño, Vallés y Maza; pero los acontecimientos políticos obligaron a la empresa a suspender las funciones. En los demás teatros, antes de las fechas consignadas en las referencias de este teatro, también se cantaron algunas zarzuelas. tales como: El Duende en Variedades, en 1850; Donde menos se piensa salta la liebre, en la Cruz; Jugar con fuego, en el Circo; Don Pepito en la verbena, en 1851, en el Instituto; El Dominó azul, en 1853, en el Circo; El Grumete, en junio del mismo año y en el mismo teatro; en 1854, Los diamantes de la corona; en 1855, Mis dos mujeres, Marina, El Sargento Federico, La hija de la Providencia, El postillón de la Rioja y Gato por liebre. En agosto se dieron por terminadas las representaciones de zarzuela en el Teatro del Circo, y la compañía pasó a inaugurar el nuevo local de la calle de Jovellanos. Por el mes de noviembre de 1856 se hizo en el Teatro de Tirso de Molina (Ins-

OTROS ESPECTÁCULOS.

Como el negocio no iba mal, la empresa del Circo trató de mejorar EL NUEVO TEATRO el local construyendo un pórtico por la calle del Barquillo, cuya esquina la formaban unas casuchas viejas, donde estaban las cocheras propiedad del Marqués de Salamanca. Después pensó construir un teatro nuevo en esta esquina; pero la proximidad del otro le hizo desistir del propósito, y dirigió sus miras hacia el sitio más distante. En diciembre de 1855 ya se daba por seguro que la empresa del Circo iba a construir un nuevo teatro, dedicado exclusivamente a zarzuela, a espaldas del Congreso, entre las calles del Sordo y de la Greda, empezando las obras el 1.º de enero de 1856, con propósito de que estuviesen terminadas para septiembre u octubre del mismo año.

tituto) una zarzuela de Enrique Pérez Escrich, con música de José

Rogel, titulada Las garras del diablo.

Animaba a la empresa en este proyecto el buen resultado que ofrecía la explotación del nuevo género, y la consideración de que abonaba al dueño del Circo, don Segundo Colmenares, nada menos que quince mil duros anuales. Contaba un periódico que el 11 de febrero de 1856, reunidos en el Teatro del Circo los señores Olona (hijo), Salas,

DEL CIRCO.

Gaztambide y Barbieri, firmaron con don Francisco Rivas una escritura por la cual se comprometió éste a construir un teatro, con las condiciones que se estipularon, en los solares señalados con los números 2 y 4 de la calle de Jovellanos; también se dijo que Rivas, como garantía del contrato, había recibido doce mil duros, y que durante cierto número de años cobraría el contratista a prorrata el capital invertido, quedando luego la finca como propiedad de los otros cuatro señores. El terreno medía 27,702 pies, dedicando 23,000 al edificio y lo restante para una plazoleta que quedaría delante del teatro, cerrada con una elegante verja. La sala tendría cabida para tres mil espectadores; el arquitecto era el señor Gándara, y la obra había de quedar terminada en el período de nueve meses.

En aquel verano los Olona se marcharon a París: Luís, en busca de zarzuelas para traducir, y José a estudiar por dentro los teatros de aquella capital. Las obras fueron tan de prisa, que en septiembre se colocó la pintura del techo, debida a los pinceles de Castellanos y de Tomé; se quitaron los andamios del salón, empapelando sus paredes de papel verde claro; se colocó el entarimado y se comenzaron a dorar los antepechos. Por fin se inauguró el 10 de octubre de 1856 con la función siguiente: 1.º Sinfonía de El Barbero de Sevilla, compuesta por Carnicer; pieza antigua muy conocida.—2.º Cantata de Antonio Hurtado con música de Arrieta.—3.º El Sonámbulo, zarzuela en un acto.—4.º Sinfonía sobre motivos de zarzuelas, composición de Barbieri, por la orquesta y la banda militar del regimiento del Príncipe.—5.º La Zarzuela, alegoría en un acto. Fué un acontecimiento en Madrid.

El primer estreno de importancia celebrado en este teatro se realizó el 11 de diciembre con El diablo en el poder, de Camprodón y Barbieri, por la Santa María, la Valentín y la Flores, y los señores Caltañazor, Calvet, Cubero, Arderius y José Carbonell. Después se cantaron El esclavo, Cuando ahorcaron a Quevedo, El lancero y Fra-Didvolo. En abril de 1857 se estrenó la zarzuela Los Magiares, de Olona y Gaztambide, y gustó tanto, que estuvo puesta cincuenta noches casi seguidas. En septiembre del mismo año, y contratada por la empresa de este teatro, se presentó la famosa actriz italiana Adelaida Ristori. y fué tal el éxito que alcanzó, que la noche de su despedida le arrojaron al palco escénico multitud de flores y coronas. Cuando se marchó la Ristori, volvió la zarzuela a mandar en su casa, y en octubre se estrenó con gran éxito El relámpago, de Camprodón y Barbieri; después se pusieron La roca negra, Una tempestad en América, El planeta Venus, Bruschino, Casado y soltero, La embajadora, Un cocinero, La dama blanca, Azón Visconti y El dominó negro.

En diciembre del mismo año se estrenó El juramento, tres actos de Olona y Gaztambide, que gustaron mucho. En el año siguiente, o sea en 1859, se cantaron las zarzuelas El robo de las Sabinas, Un pleito, El último mono. En julio del mismo año vino a la Zarzuela una companía de ópera francesa en que figuraban como primeras partes madamas Ugalde y Vade, y los señores Bearné, Vicent y Rolland. Después se hicieron Zampa o la esposa de mármol, La vieja v el granadero. Los conspiradores, Una emoción, Entre mi mujer y el negro. Compromisos del no ver, La vuelta de Columela y Los mosqueteros de la reina.

Teatro de Lope de Vega. En el 1860, cuando se marchó Romea, se CAFÉ-CONCIBRITO. convirtió el teatro en «café lírico.» En el salón podían los concurrentes tomar los artículos que se sirven en este género de establecimientos, escuchando a la par las piezas del concierto que tenía lugar en el escenario. Solfa concurrir a este local gente de genio alegre, que a veces no guardaba la corrección que debe exigirse en la buena sociedad, y a causa de esto, el 2 de mayo de 1861, se reprodujo en pequeño la memorable jornada del año 1808 entre los mozos del café y el público. Sobre si la «Signorina Giuntini» había o no de repetir un aria, se armó un gran escándalo, que los camareros quisieron terminarauctoritate qua fúngor; pero, puesto enfrente de ellos el respetable público, anduvieron por el aire botellas, vasos, platos, cucharillas y bandeias, no apaciguándose el alboroto sino con la presencia de la policía. Los mozos echaban la culpa al director de orquesta; pero todo elpúblico protestó de la ingerencia de los camareros, de quienes partió la agresión.

Por enero de 1861 se fundó en este teatro una sociedad dramática, con la presidencia del Duque de Abrantes, para dar funciones a beneficio de los establecimientos piadosos, poniendo en escena comedias desempeñadas gratuitamente por jóvenes aficionados. En octubre de 1862 vino a trabajar en este teatro una compañía de verso, dirigida por Arjona, y en diciembre estrenaron Lo positivo, de Manuel Tamayo, con gran éxito. En aquella época esta comedia constituía el desiderátum del arte dramático, y se dijo que era la mejor comedia del Teatro moderno. Teodora estuvo superior a todo elogio. En enero de 1863 se estrenó Deudas de la honra, de Núñez de Arce. En febrero trasladó Ariona su compañía al Circo, pues se pensó en derribar este teatro, habiendo comprado el edificio en cuatro millones de reales una sociedad titulada «La Peninsular;» pero la venta o la demolición se retardaba, y vino a ocupar el teatro una compañía de niños, titulada La Infantil, que tuvo bastante aceptación. Hacían obras expresamente

"LO POSITIVO."

para aquellos actores. Merece mención la titulada Seis señoritas sin miriñaque, letra de don José de Araujo y música de don José García. Al año siguiente se derribó el teatro.

'TEATRO ROSSINI." Teatro Rossini. Esperaba el público con impaciencia la inauguración de unos jardines de recreo que estaban formados en las afueras de la Puerta de Alcalá siguiendo la carretera de Aragón, pocos metros más arriba de la calle de Velázquez, cuando se anunció en periódicos y carteles que los citados jardines, con el pomposo nombre de Campos Elíseos, se iban a abrir, como en efecto sucedió, el 18 de junio de 1864. El sitio elegido era de gran extensión; sin embargo, carecía de los requisitos indispensables a todo jardín: flores, plantas y árboles, porque había sido formado en poco tiempo, y había que esperar algunos años para que los árboles pudiesen tener ramas, y éstas las hojas necesarias a fin de que prestasen el servicio consiguiente en la temporada de verano; pero la situación del paraje estaba bien elegida, y allí se disfrutaba, durante las noches, de agradable temperatura.

Había un teatro, denominado Rossini, grande, muy grande, decorado con sencillez y no con mal gusto, en cuyo escenario se dieron representaciones de ópera, para lo que se contrató una compañía compuesta de los artistas siguientes: tiples, la Spezzia, la Tedesco y la Garelli; contraltos, La Mora y la Llanes; tenores, Tamberlik, Mongini y Vidal; barítonos, Aldighieri; bajo, Gassier y Vialetti. Las butacas eran bastante cómodas, de rejilla, y costaban 26 reales, y la entrada general dos. El teatro resultaba fresco y bien alumbrado; pero su forma rectangular impedía ver bien el escenario desde los laterales y carecía de buenas condiciones acústicas. Se inauguró con el baile Gisela o Las Wilis. El 25 de junio, para la presentación de la compañía de ópera, pusieron Guillermo Tell. Luego hicieron Ana Bolena, de Donizetti, y Otelo, de Rossini, que pasaron. El 13 de agosto salió Tamberlik con Poliuto, que gustó mucho, teniendo que repetir el tenor el famoso Credo; pero, aún así, quedó aquél disgustado hasta tal punto, que quería rescindir el contrato: gracias a Barbieri, se dejó convencer y desistió de su propósito, comprendiendo que el público de verano, y esto parece una contradicción, no tomaba las cosas con tanto calor como en invierno. Tamberlik cantó después Otelo y estrenó Fausto, de Gounod, con éxito excelente. En el verano de 1865 se abrió el teatro Rossini con una compañía de ópera en que figuraban la Grua, la Boschetti, la Gurulli, la Nantier-Didier, la Mora, Tamberlik, Vicentelli, Palermi, Squarcia y Vialetti; las bailarinas Bonifanti y Braggi, y Gaztambide como director. La Laborde fué mal recibida del público, y se marchó al día siguiente; lo mismo sucedió con la Boschetti, a pesar de que era muy bonita; salió con Fausto, habiendo anunciado la empresa que «era la reina de las Margaritas,» pero los espectadores no le guardaron respeto alguno. Cantaron además ll Profeta, Guillermo Tell, Poliuto, Norma, La muta de Portici y alguna otra.

Una noche de mayo, cuando la gente salía de presenciar la representación de Il Profeta, se encontró sorprendida desagradablemente con el encierro de los toros, teniendo que correr por aquellos campos las señoritas con sus miriñaques y pamelas, sin poder entrar en la población, pues las verjas de la Puerta de Alcalá se cerraban a la hora en que los toros venían a la plaza. Hubo los sustos consiguientes, caídas, roturas de vestidos y pérdida de objetos, por lo que se ordenó retrasar, para en adelante, la hora del encierro. Noches después, unos jóvenes bromistas hicieron sonar varios cencerros en la obscuridad del camino que traían los toros, y se reprodujo la escena, aunque en menor escala, pues, percatado de la broma el público, lo hubieran pasado mal los guasones a no haber puesto pies en polvorosa. En el verano de 1867 arrendó los jardines el maestro Gaztambide, estableciendo conciertos por una banda militar en la gran plaza que había delante del teatro, ascensiones de un Montgolfier y fuegos artificiales. En 1868 se inauguró la temporada de ópera con Don Bucéfalo; el 6 de julio se suspendieron las óperas y las reemplazó una compañía de declamación que hizo piececillas cómicas y bailes. Al ocurrir la revolución de este año, el público se iba ya cansando de los jardines.

TOROS EXTRAMUROS.

CAPITULO VII

Evolución de nuestro Teatro y misión del romanticismo moderno.—Manuel Fernándes y González.—Don José Echegaray.—Don Juan Palou y Coll.—Marcos Zapata.—Carlos Coello.—Don Mariano Catalina.—Don Daniel Balaciart.—Don Francisco Sánches de Castro.—Doña Rosario de Acuña y Villanueva.—Doña Angelina Martínes de la Fuente.
—Señores Santiváñes y Cuenca.—Doña Mercedes Velilla y Rodrigues.—Don Benito Mas y Prat.—Señores Velásques y Sánches.—Eugenio Sellés.—Leopoldo Cano y Masas.—Pleguesuelo.—Valentin Gónes.—Javier Santero.—Pedro Novo y Colson.—Ortega Morejón.

EVOLUCIÓN TEATRAL,

Durante algún tiempo, y a pesar de esas grandes figuras que sostenían enhiesta la bandera de nuestras antiguas tradiciones y de nuestro moderno romanticismo, la escena española, cediendo al número, tomó un rumbo decidido y decadente hacia la comedia caricaturesca, el disparate ingenioso, la zarzuela y, por último, hacia la bufonada. Sirvió esto para despertar en nuestro público el gusto por lo real; pero, como tal forma y carácter de realismo no sólo manchaban el arte, sino que pugnaban contra la severidad y decencia de las costumbres, los verdaderos ingenios, levantando el género, sin desconocer ni resistir a la tendencia, llevaron al Teatro muy notables producciones de un marcado sabor positivista, que sirvieron a un tiempo de educación al gusto y de aprovechamiento moral a la conciencia. Este movimiento era natural: al romanticismo francés debía seguir el realismo parisiense: nuestra escena, como nuestros cuerpos, ha reflejado siempre el gusto transpirenaico y vestido a la moda francesa: y puesto que en la vecina nación el arte escénico, exsudador de las costumbres y tendencias sociales, había traído el romanticismo espeluznante y pasional al yerto polo del cálculo y el interés, la escena madrileña debía aceptar unos hábitos y unos gustos, que ya, primero del pueblo francés, habían pasado a los hechos y tendencias del pueblo español.

Nuestros poetas no tuvieron que hacer otra cosa, como siempre, que reproducir la sociedad, fotografiarla: y si bien esto reducía el asunto escénico a las dos fases de la vida familiar y social, y su interés a las pasiones y móviles menudos del psicologismo individual y egoísta, preferible era esto a los desvaríos del realismo indecoroso de los bufos, y aun a los delirios de los que apelaron al desatino y a la

falsedad con el pueril objeto de hacer reir y el grosero fin de hallar dinero. Mas no podía quedar esto así, sin que los defensores de los antiguos y gloriosos fueros y los representantes de ese otro extremo de la ley natural de las antinomias no formulasen sus más brillantes y elocuentes protestas; y en estos instantes de la vida dramática aparecen en la palestra teatral, pujantes y vigorosos, los soldados del moderno romanticismo.

Ocupa el primer lugar el inagotable novelista, vigoroso poeta y MANUEL FERNANactivo escritor don Manuel Fernández y González. Nació en Sevilla DEZ Y GONZALEZ. el 6 de enero de 1821. Pasó su infancia en Granada, en cuya universidad estudió después el Derecho y hubo de adquirir ese amor a la poesía oriental que luego ha vertido en sus admirables romances y en sus innumerables novelas, y en cuyo Teatro presentó, a la temprana edad de diez y nueve años, la primera muestra de su ingenio dramático, titulada El bastardo y el rey, que fué admirablemente interpretada por el eminente actor don José Valero. Cuando el público llamaba con frenéticos aplausos a la escena al autor, se hallaba éste de guardia en Motril, porque había caído soldado aquel mismo año: otros siete después salió del servicio con el grado de sargento primero y la cruz de San Fernando, ganada en el campo de batalla. Poeta de grandes facultades y espíritu caballeresco, entusiasta por nuestros héroes novelescos y nuestras tradiciones de capa y espada, sus primeras

obras teatrales y luego casi todas las que le han seguido se hallan inspiradas en la historia o formadas con elementos anecdóticos en el

seno de su ardiente fantasía.

La capa roja, Sansón, Luchar contra el vicio, Un duelo a tiempo, Nerón v otras, revelan va bien su carácter claramente. La infanta Oriana, estrenada en 1852, como obra de magia en prosa y verso, muestra todo el poder de su imaginación delirante: y los dramas fantásticos Don Luís Osorio o vivir por arte del diablo, y Entre cielo y tierra, calcados en supersticiones muy análogas a las que sirvieron con frecuencia de fuentes de inspiración a Zorrilla, obras son que, si valen poco como composiciones dramáticas, no muestran menos por eso la fecundidad y poder conceptivo del autor en cuanto al fondo, y su vigor y robustez en cuanto a la forma. Como padre y como rey, escrita en prosa y estrenada el 7 de marzo de 1859, no tiene grandes condiciones dramáticas, puesto que más parece el boceto dialogado de una novela, y a más falsea la historia, presentando con caracteres arbitrarios al rev Felipe II y al príncipe Carlos, no de otro modo que esos pintores flamencos que visten a la moderna los personajes bíblicos y las figuras del Evangelio.

SUS OBRAS DRAMATICAS.

Deudas de la conciencia, representada en 26 de julio de 1860, es un verdadero delirio, en que con un ropaje bellísimo y seductor se ocultan y disfrazan una multitud de enormidades dramáticas y hasta de absurdos morales y de sentido común. Aventuras imperiales es una comedia de linda forma, pero falta de reflexión, de unidad, de enlace, que no tiene otro objeto que bosquejar al emperador Carlos I, de modo tal que pueda su figura hacerse querer y admirar: por lo demás esta obra, así como la dada al teatro el 27 de enero de 1875 con el título de La muerte de Cisneros, sólo tiene de histórico el nombre de los actores y algún que otro episodio mal hilvanado y peor traído: pero los caracteres están mal dibujados, no suelen tener nada de dramáticos, ni aun guardar lo que dicen y hacen analogía con lo que ellos representan y significan. En cambio, la forma es bella, hay algunos accidentes de efecto y, sobre todo, abundan los raptos de inspiración y de lirismo. Pero la mejor producción de este ingenio es sin disputa El Cid; con este nombre la dió al teatro por vez primera su autor en 1862, v con el de Cid Rodrigo de Vivar en 1874, después de haberla refundido y aquilatado sus bellezas. Drama inspirado en el romancero, lleva impreso claramente el sello de la época, el cual se expresa por ese colorido de tradicional verdad con que se presentan animadas la arrogante figura del Cid, la no menos propia del rey Sancho, la venerable de Laínez, la soberbia, aunque algo falseada, de Don Gómez, y la altamente dramática de Iimena.

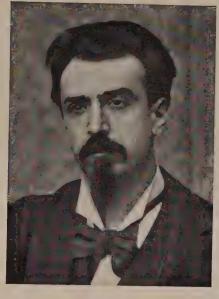
Es, además, la obra de este poeta en que aparece más reflexión y más detenido estudio, como lo prueba el enlace y trabazón en la estructura general del drama, la buena disposición de las bellas situaciones que encierra, sobre todo en los dos primeros actos, que son sin disputa los mejores de la composición; el tercero decae, hay alguna exageración en el fin con dirección a lo trágico expresada en el carácter de Jimena, y alguna violencia para sostener el interés, como si la inspiración estuviese fatigada y necesitase reposar sobre otro pensamiento. La versificación de este drama es robusta, lozana, brillante, más que suficiente para hacer olvidar los lunares del fondo. En suma; con mayor reflexión, más detenido estudio del Teatro, mayor respeto a la historia y más sencillez y prudencia al desenvolver la fábula, Fernández y González se habría elevado como dramático al lugar envidiable que ocupa como novelista.

JOSÉ ECHEGARAY.

En marzo de 1833 nació en Madrid don José Echegaray. Hasta 1865 no comienza sus trabajos escénicos; pero antes toda la vida suya, todas sus aficiones en la juventud, tuvieron por objetivo el teatro. Jamás perdió un estreno de obra célebre. Desde las alturas de los anfi-



MANUEL FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ



MARCOS ZAPATA



LEOPOLDO CANO



Eugenio Sellés



teatros presenció los triunfos de sus predecesores, avivó sus entusiasmos, depuró sus gustos y aprendió el secreto de arrastrar a su voluntad al público que en el teatro no piensa ni analiza: ve y siente. La hija natural es la primera obra que escribe Echegaray. Más que obra, es un boceto en un acto y en verso. Cuando su autor lo hubo terminado, intentó su representación en el Teatro Español, valiéndose para ello de una actriz amiga suya, que, por aquellos días, trabajaba en el citado teatro. Los lazos de amistad que unían a Echegaray con la actriz casi obligaban a ésta a aceptar la obra; pero Echegaray, que no buscaba el falso compromiso, sino la opinión sincera, presentó la obra como original de un amigo suyo.

No debió andar la actriz muy parca en las censuras; Echegaray no insiste mucho en este asunto; pero el miedo que por entonces le cobró a los trabajos escénicos hace pensarlo así. Ultima noche fueron también trabajos preliminares de lo que luego había de convertirse en gloria de la literatura española. Sin su temperamento v sin las necesidades pasadas en París, Echegaray no hubiera vuelto a escribir para el teatro; pero estos dos factores que apuntamos lo animaron a nuevas tentativas, y durante el destierro, y para allegar recursos, comenzó a escribir su primera obra representada: El libro talonario. Esta obra, representada por primera vez en el Teatro de Apolo la noche del 18 de febrero de 1874, fué firmada con el anagrama de Jorge Hayaseca. Tomaron parte en la representación Matilde Díez, Antonio Vico y Cepillo. Del éxito de la obra y del modo de interpretarla hacen los cronistas de la época asunto para muy largas crónicas. Los méritos de la comedia, el modo perfecto que tuvieron los actores de representarla, las circunstancias en que fué escrita, el misterio de que se revistió el autor y la condición de éste, entonces ministro de Hacienda, eran factores importantísimos que apasionaron mucho a la opinión pública.

Durante los ensayos la curiosidad por conocer al autor, que, según Echegaray, vivía en París, era tanta, que se pusieron en juego muchos recursos, sin que ninguno diera resultado. Unicamente el talento verdadero consiguió entonces lo que todos perseguían. Habiendo asistido Campoamor al ensayo general, y en oyendo los versos de la obra, aseguró que únicamente Echegaray podía ser autor de El libro talonario; y no porque antes conociera el autor de las Humoradas verso alguno de Echegaray, sino porque el desbordamiento genial de aquellos versos no podía haber brotado de otra inteligencia que de la poderosísima del hombre que en su siglo fué acariciado por el éxito.

La esposa del vengador. Compara Revilla esta obra, que es la pri-

mera dramática de Echegaray, con un poema brahamánico, en donde las concepciones sublimes y las más bellas imágenes de la poesía van apareadas con nimiedades y pequeñeces. Dice que el arte de Echegaray es semejante al balbucir de un niño que luego ha de decir muy grandes cosas. No se recata en llamarle genio; pero dice que es un genio sin talento, v con esto le dice Revilla dos veces genio, porque es lindero que separa el campo de los genios florido y paradísiaco del campo de panllevar, todo cultivado; es precisamente la línea que el talento traza y que no es otra cosa que la vulgaridad doctorada. La crítica que sabe moverse sin definir ni encasillar clasifica esta obra de romántica, clasificación que durante largo tiempo cobija a todas las producciones de Echegaray. Señala como defectos de la obra la falta de corrección, el desconocimiento escénico, y la falta de buen gusto, y luego, como perezosa de pecar de injusta, no pone tiento en las comparaciones y aparece el nombre de un escritor novel con los de Calderón y Shakespeare. Se estrenó La esposa del vengador el 14 de noviembre de 1874 en el Teatro Español, siendo empresario Catalina. Vico y la señorita Mendoza fueron los intérpretes de las dos figuras principales. El éxito fué verdaderamente grandioso. El ilustre hispanófilo de Colonia, Juan Fastenrath, tradujo esta obra al alemán.

La última noche. Contaba Echegaray que el estreno más borrascoso de todas sus obras fué el de La última noche. Escritos los tres primeros actos en época muy lejana, no creía el autor que reunieran condiciones para alcanzar un éxito; pero compromisos y premuras le obligaron a entregarla sin más corrección que la adaptación de un epilogo, sin el cual el fracaso era evidente. Comenzó la representación y con ella la tempestad que Echegaray había previsto. Los esfuerzos de Calvo y de Vico para salvar la obra eran inútiles. La Mendoza tampoco podía sacarla a flote. Matilde Díez no atinaba a interpretar su papel, y Florencio Romea menos aún. La claque y las pasioncillas políticas, haciendo de las suyas por anfiteatros y butacas. No parecía sino que aquel estreno era una predicción de los que en estos últimos tiempos hemos presenciado todos. En este estado de efervescencia se levantó la cortina y comenzó el epflogo, en donde Echegaray tenía puestas todas sus esperanzas. Vico comenzó su trabajo de un modo admirable de realismo y arte, y cuando ya todo parecía sereno, una carcajada estrepitosa del público en general vino a poner en tensión los nervios del autor, que desde el fondo del palco, en donde se ocultaba, no comprendía aquel regocijo del público en la situación más dramática de la obra. La causa de la risa no era producida más que por la aparición en la escena de un actor que no había tenido la precaución de cambiarse de pantalón y lucía en el epílogo uno primoroso de lanilla, de cuadros, que había llevado durante los primeros actos y que aún conservaba en buen estado, pasados los seis años que separaban la obra del epílogo. El 2 de marzo de 1875 tuvo lugar este memorable estreno, que terminó en un éxito para el autor y los actores del Español.

En el puño de la espada. En una de las críticas que Revilla hace de las obras de Echegaray se pregunta muy confuso y apurado: «¿Será verdad que los principios de la estética, los preceptos del arte y las reglas del buen gusto no son más que vanas y estériles teorías, cuya vaciedad revelan los triunfos alcanzados por los que más los menosprecian y conculcan?»

Hoy se le podría contestar a Revilla, de un modo afirmativo y convincente, que el arte, por naturaleza, no admite reglas. También se le podría decir que anduvo muy acertado al rehuir la crítica de En el puño de la espada. Entonces presentía Revilla que sus críticas a Echegaray podrían alguna vez correr la suerte que corrió la de Moratín del Hamlet y la de Clemencín del Quijote. En ambas críticas se prueba que Shakespeare cometió garrafales errores y Cervantes repetidos pecados contra la gramática. Del estreno de esta obra, celebrado en el Teatro de Apolo el 12 de octubre de 1875, no nos cuenta la crítica más que bienandanzas de la obra; pero vierte toda la bilis sobre los actores. Le dice vieja a Teodora Lamadrid, halla muy joven a la Tubau, amanerado a Parreño, pasable a Alisedo, y sólo de Vico dice que estuvo magistral. El decorado defectuoso, y no muy a tiempo el juego de luces, y hasta para el mismo Vico, que antes aplaude, tiene observaciones y le aconseja que se caracterice de más edad. Esta obra ha sido traducida al italiano, pero hace muchos años que no se representa.

Un sol que nace y un sol que muere. Escrita esta obra para el beneficio de la Boldún, celebrado en el Circo el 29 de febrero de 1876, fué un éxito más para su autor. La beneficiada estuvo muy verista, que diríamos hoy. Elisa Mendoza, Tamayo y Ricardo Calvo, muy bien.

Cómo empieza y cómo acaba. El 2 de noviembre de 1876 se estrenó en el Teatro Español esta obra. Del éxito, porque indudablemente fué un éxito el estreno, nos da la medida la verdadera lucha entablada entre los partidarios y los detractores de Echegaray. No se concibe cómo en un asunto que por muchos es tenido como cosa sin importancia y baladí, lleguen las pasiones a tomar cuerpo y a convertir la opinión en credo cerrado. Verdaderos combates debieron librarse en

los estrenos de las obras de Echegaray por aquel tiempo. La sugestión es, según la crítica, la facedora de tanto entuerto como se comete con las reglas del arte, y como la sugestión es la única razón en la obra escénica, de aquí las grandes luchas entre los que de buena voluntad se dejaban sugestionar y los que ponían la razón al servicio de una crítica inflexible. Antes que el fallo de las leyes de la preceptiva, busca la crítica cien pretextos para disculpar los éxitos, y el que mejor le sirve es el invocar el extravío del público. Otras veces compara al autor con el domador que en la jaula hace saltar a voluntad a las fieras, y dice que luego, pasada la sugestión, considerarán éstas la tontería que hicieron con dejarse sugestionar; pero no se percata la docta crítica de que la sugestión provocada ya es un factor de superioridad y un mérito en quien sabe provocarla. Perdónenos la crítica que cojamos esta ocasión, siquiera sea por los cabellos, para hacer ligerísimas consideraciones. La autoridad crítica más oída por aquellos días pone a Rossini por encima de Wágner, y al Greco y a Víctor Hugo los trata con supremo desdén y los aparea con Echegaray, crevendo cándidamente que así resta méritos a éste, y no se da cuenta que no hace sino justicia seca. Halla tontos a todos los papás del teatro de Echegaray, y menos mal que encuentra ideales a las chicas. La Boldún, Vico y la Contreras trabajaron muy bien en el estreno. Cepillo y Oltra estuvieron mal. La crítica de Revilla de esta obra levantó polvareda, y Sánchez Pérez hizo dos artículos defendiendo a Echegaray de los ataques del ilustre crítico. Pero la obra no perduró mucho en los carteles.

El gladiador de Ravena. Se estrenó en Novedades, y los elogios tributados a la obra y a los intérpretes son grandes. Fué un verdadero éxito, que hace memorable en aquel teatro la noche del 10 de noviembre de 1876. Traducido al italiano por Giacometi, fué representado por la Ristori. No sobrevivió seis meses a su estreno.

O locura o santidad. La crítica trata a esta obra con más respeto que a las anteriores; pero, no aviniéndose a ejercer de dómine, da muy atinados consejos al autor sobre el modo de resolver el conflicto lógicamente y sin necesidad de horrorizar al público ni de hacer tonterías inverosímiles. La necesidad que el autor tenía de hacer todas aquellas escenas despiadadas está justificada hasta cierto punto. De haber seguido los consejos de la crítica, la obra no hubiera sido la misma y, por lo tanto, no se hubiera traducido al francés por el señor Puerta, ni al italiano por el marido de la Pezzana, para que ésta la representara, ni al sueco para alcanzar, primero de aquel país, la condecoración de la Estrella polar, y luego la mitad del premio Nobel, base del

homenaje que se tributó al dramaturgo en marzo de 1905. He aquí explicada la necesidad de horrorizar al público con aquellos loqueros y aquellas escenas dolorosas. *O locura o santidad* se representó por primera vez en el Español el 22 de enero de 1877, tomando parte en el memorable estreno la Boldún y la Contreras. Representóse, durante muchos años, en todos los teatros de España y América.

Iris de paz. Es un juguete, una filigrana artística, escrita para el beneficio de la Boldún, celebrado en el Español el 10 de febrero de 1877, con felicísimo éxito.

Para tal culpa, tal pena. El pensamiento de la primera obra de Echegaray vino a convertirse, andando el tiempo, en la obra estrenada con este título el 27 de abril de 1877 en el Teatro Español, con buen éxito. Como ya hemos dicho, esta obra, titulada antes La hija natural, fué rechazada por la compañía del mismo teatro en donde, andando el tiempo, había de ser aplaudida.

Lo que no puede decirse. El 14 de octubre de 1877 se estrenó con relativo éxito esta obra, en la que su autor introdujo luego notables reformas. Es la segunda de la trilogía. La ejecución de esta obra fué inmejorable. Valero alcanzó un gran triunfo, siquiera la crítica lo considere como una luz pronta a extinguirse del luminoso faro de la escena española. Matilde Díez seguía vieja, como era natural; Vico, Zamora y Alisedo estuvieron muy bien en sus respectivos papeles.

En el pilar y en la crus. Dice Revilla: «Nuestras previsiones se han cumplido. El genio del señor Echegaray, divorciado de la realidad, rebelde a toda disciplina artística, extraviado por un sistema falso, más amante del fácil aplauso de la indocta muchedumbre que de la aprobación razonada de la crítica, ha caído al cabo en el profundo abismo que hace tiempo venía costeando. Con rapidez vertiginosa se ha derrumbado desde las alturas de la concepción trágica al melodrama de tumba y hachero: desde las cimas en que se cierne el genio hasta el fangoso pozo en que se revuelcan los poetas melenudos. Todo este enfado viene a convertirse en aplausos, confesando que el asunto de la obra es bello. Se extraña el crítico de que el artista sacrifique a los ángeles y haga triunfar a los malvados, sin darse cuenta que no de otro modo sucede en la vida real. Hasta la interpretación en la noche del estreno, celebrado en el Español el 26 de febrero de 1878, es censurada por el crítico. El éxito no debió ser malo, porque todavía en los primeros años del siglo xx se leía y se representaba la obra.

Correr en pos de un ideal. La crítica se alza airada, se retuerce en su alto asiento, coge las disciplinas y da una tanda de azotes al públi-

co, al autor y a la obra. Los cómicos son los únicos que se libran de la azotaina; mas, como maestra regañona e injusta, también castiga con su enojo a la Calderón por su tonillo enfático; a Calvo, porque mueve la cabeza; en fin, apenas dice la época del estreno, celebrado en el Español el 15 de octubre de 1878.

Algunas veces aquí. Con estilo despectivo y un tantico impertinente trata la crítica esta obra, sin duda porque se le agrió el placer de que fuera peor que la anterior, y con fruición dice al autor que Algunas veces aquí paguen los autores sus culpas, aludiendo a que el público recibió la obra con frialdad. Fué estrenada por Vico y las señoras Contreras y Marín en la noche del 15 de octubre de 1878 en Apolo. La obra cayó en el olvido a los pocos días de ser estrenada.

Morir por no despertar. Considerada esta obra por Revilla como una locura de Echegaray, extraviado ya y sin compostura, se lamenta del pernicioso influjo de esta literatura sobre los melenudos poetas. Y comparándose con el loco de Cervantes, no se atreve a calificarla, no sea que le resulte podenco y el título de leyenda venga a ser como certera pedrada que desvirtúe esta crítica y las sucesivas que se amparen con igual título. Se estrenó con éxito en Apolo el 10 de febrero de 1879, pero no sobrevivió muchos días.

En el seno de la muerte. Se anunció esta obra como original de don Lucas Donato de Ronda. Revilla la aplaude sin reserva; pero la califica de absurda y monstruosa. La transfiguración de lo absurdo por la fuerza del genio dice Revilla que se realiza en ella. Obtuvo un éxito asombroso. La interpretaron los hermanos Calvo, los señores. Jiménez y Guerra y las señoras Calderón y Dardalla, en la noche del 12 de abril de 1879, en el Teatro Español. Esta obra está traducida al alemán por Juan Fastenrath. Logró larga vida en los carteles.

Bodas trágicas. Obra escrita expresamente para la Civili; es de gran belleza en la forma y vigorosa en el fondo. La Civili la representó muy bien. Se estrenó en Apolo el 24 de mayo de 1879, con gran éxito.

Mar sin orillas. El 20 de diciembre de 1879 se estrenó en el Español esta obra, que, si no fué un éxito, bien puede decirse que fué una batalla. Los hermanos Calvo, Donato Jiménez y la Contreras estuvieron muy bien; pero quien sobresalió en el estreno por su arte depurado fué la Mendoza Tenorio, que consiguió un éxito.

El gran galeoto. Hemos llegado a la cúspide del genio de Echegaray. Esta obra no es discutida por nadie; en todas partes se habla de ella; en Europa entera se traduce y se comenta; la prensa comprende la necesidad de glorificar a su autor y La Epoca propone hacer una

edición conmemorativa del éxito. El mismo Echegaray recordaba el estreno y el efecto producido por la genial producción como algo insólito que había de marcar una fecha de su vida y un día grande, muy grande, inolvidable. Ese día bien pudo ser el 19 de marzo de 1881; pero pudo ser también el 19 de marzo de 1905. El gran galeoto, en la primera fecha y en la segunda, llenó la memoria de todos, atrajo; y si entonces fué un éxito no registrado en la historia nuestra, después, en el Real, fué una consagración. El gran duque de Sajonia-Weimar condecoró al autor de la obra y la hizo representar en su teatro particular. Calvo asistió a esta representación. El homenaje posterior no fué más que un pálido reflejo del éxito de entonces. Representóse hasta nuestros días.

Los dos curiosos impertinentes. Se representó esta obra por primera vez en el Español el 8 de abril de 1882, con éxito dudoso.

Haroldo el Normando. Esta obra ha sido traducida al sueco y se puso en escena por primera vez el 3 de diciembre de 1881, con buen éxito, pero sin volverse a representar después del mes de su estreno.

Conflicto entre dos deberes. Se estrenó esta obra en el Español el jueves 14 de diciembre de 1882, y, a juzgar por las noticias que tenemos de su primera representación, el éxito debió ser uno de los mayores del ilustre escritor, y la ovación una de las memorables en la historia de los estrenos. En el teatro los aplausos, las llamadas a la escena, las coronas y los vítores fueron pruebas más que elocuentes del entusiasmo producido en el público por esta obra. Aún recuerdan testigos presenciales que esta ovación se prolongó luego fuera del teatro y que a los manifestantes que aplaudían en la calle se unieron otros con hachas de viento, y hubo a las altas horas de la noche aclamaciones, serenatas y cuantas demostraciones de entusiasmo son aptas para exteriorizar un éxito. Calvo sobresalió en la interpretación de esta obra y buena parte de los aplausos correspondieron al actor. Por cierto que el público le hizo repetir las famosas redondillas del segundo acto. como si hubiera sido una romanza. Es la única vez que ha ocurrido esto en una obra dramática. La historia imparcial calificó de mojiganga ridícula la ovación de la noche del estreno.

Piensa mal y acertarás. Con buen éxito se representó esta obra en el Español el día 5 de febrero de 1884.

Un milagro en Egipto. Rompiendo con la moda francesa naturalista, da Echegaray al final de la temporada de 1883 un estudio trágico en tres actos y en verso titulado Un milagro en Egipto, que, si mal no recordamos, fué estrenado la noche del 24 de marzo por los hermanos Calvo y Donato Jiménez. Esta obra fué escrita para resucitar toda una época y con ella hacer el intento de volver a las tragedias históricas, mejor dicho, arqueológicas. El lujo de pormenores y propiedad en el decorado que entonces se buscó hacen decir a un crítico que muy difícilmente se veía otra obra puesta en escena como la que nos ocupa ahora. Y también el mismo crítico se conduele de la necesidad que tienen los autores de ceñirse a las facultades de los artistas de este tiempo, insuficientes para resucitar personajes de otras épocas, que hablaban y se movían de otro modo y abrigaban almas distintas a las nuestras. El éxito de esta obra debió ser grande, por cuanto ella sola Ilenó el cartel hasta la terminación de la temporada, pero murió con ella.

El argumento de un drama. En los últimos días del mes de mayo de 1883 se estrenó el monólogo conocido por este título. Fué escrito expresamente para que lo representara la eminente actriz portuguesa Lucinda Simoes de Coelho, que por aquellos días cosechaba muy legítimos laureles en el Teatro de la Comedia, y no fueron pocos los que le conquistó el ingenioso y discreto monólogo, representado por la artista lusitana con arte exquisito.

La peste de Otranto. Fué una de las obras menos aplaudidas del ilustre autor. En ella Vico pretendía conmover a las masas. Se estrenó en 1884 en el Teatro Español y no sobrevivió a su estreno.

Vida alegre y muerte triste. Cada uno de los estrenos de las obras de Echegaray intenta superar al anterior; los elogios se aumentan; los ditirambos se prodigan; pero hemos de consignar, fieles a la verdad v a la historia, que parece que exista una consigna para que hasta en las equivocaciones del teatro de Echegaray nazca el triunfo. De esta constante alabanza no puede deducirse cuáles sean las obras merecedoras del éxito y cuáles aquellas en que la sugestión del nombre consiga más que las bellezas de la producción. El 7 de marzo de 1885 se estrenó en el Español Vida alegre y muerte triste. De las críticas escritas a raíz del estreno, ésta es, o parece ser, la obra que marca un nuevo rumbo en su autor. Entonces se habló de procedimientos nuevos y de nuevos horizontes, y las palabras, tan en moda en aquellos días, de piramidal, escultural, arquitectónico, se prodigaron abusivamente que fué una bendición de Dios. Muchos de los que asistieron al estreno recuerdan el éxito; pero muy pocos hablan de cómo fué interpretada la obra. Echegaray nos lo cuenta del modo siguiente: «Usted -escribe a Vico-ha dado en la escena vida, sangre, alegria y luz al Ricardo de mi obra en el primer acto; tristezas, dolores, desesperación, arrepentimiento y lágrimas en los dos últimos. Ha hecho usted más que adivinar mi pensamiento: ha creado usted con su gran talento, su poderosa intuición y sus arranques sublimes, un tipo calcado fielmente sobre el mío en todos sus accidentes; pero sobrepujándolo en grandeza, como el divino acento de la palabra humana sobrepuja en calor y emoción artística a la letra fría e inmóvil de la palabra escrita.» Durante todo el tiempo que la obra se sostuvo en el cartel el escritor fué llamado a la escena a la terminación de la representación.

El bandido Lisandro. Esta obra fué estrenada en los calamitosos tiempos para el Teatro Español de triste recordación. Se representó por primera vez en el citado teatro el sábado 13 de febrero de 1886 por el señor González y su compañía.

De mala raza. El jueves 4 de marzo de 1886, restablecido Vico de la enfermedad que le alejó del Español, conquistó un nuevo triunfo para Echegaray con la interpretación de esta obra. Muchos y muy encontrados juicios se han hecho de la misma. Desde los que afirman que pertenece a una dramática nueva, que ha de ser muy beneficiosa en lo sucesivo, hasta los que creen que ni es original, ni se ha sacado del asunto el drama debido, hay un abismo que nosotros no pretendemos llenar, porque nuestro propósito no es hacer crítica, sino «hacer historia,» recogiendo pensamientos y fechas del pasado relativas al teatro.

Dos fanatismos. Si fuésemos a transcribir todo lo que de Dos fanatismos se ha dicho, no tendríamos espacio suficiente ni con tres tomos de nuestra obra. Una vez más, al estrenarse esta obra, se repite el caso apuntado ya de que sea considerada como la mejor y más perfecta de Echegaray. El éxito en la noche del estreno no es ya a la antigua usanza, con luces, serenatas y coronas, sino que se traduce 'en críticas y artículos interminables de todos los periódicos. Dos factores hay que tener presentes para explicarse el asombroso éxito de que dan cuenta todos los periódicos de entonces: las pasiones religiosas de un lado, tan traídas y llevadas entonces como ahora, y de otro, la conjunción de los dos únicos actores de nuestro tiempo, Calvo y Vico, que, para bien del arte y para que se recuerden bienandanzas que no han de volver, hicieron juntos una campaña meritísima en el Español, y escribieron la admirable página de nuestra historia escénica, en la cual los dos, por instantes, parecen superarse el uno al otro, sin vencerse jamás, sin anular nunca al contrario, dando vida a las creaciones de los autores nuestros que nunca soñaron con reunir en la interpretación de sus obras a los dos maestros de la escena. El éxito de Dos fanatismos corresponde por igual a los actores y al autor. Fué puesta por primera vez esta obra en escena el sábado 15 de enero de 1887.

El Conde Lotario. Esta obra se estrenó primero en Valencia y luego, el 22 de febrero de 1887, en Madrid en el Teatro Español. Obtuvo un gran éxito y la crítica no se ensaña con ella como en otras obras de Echegaray, pero el público y las empresas la olvidaron por completo.

La realidad y el delirio. A últimos de temporada se estrenó en 1887 esta obra, escrita, según se dijo entonces, en muy pocos días y sin otra finalidad que dar pasto a la actividad de Calvo y Vico, que, con mayores bríos que en las anteriores, intentaron la conquista de la supremacía, sin conseguirla, pero alcanzando un éxito verdaderamente regular.

El hijo de hierro y el hijo de carne. El 14 de enero de 1888 se representó por primera vez esta obra en el Teatro de la Princesa por la compañía Calvo-Vico. No es uno de los grandes triunfos de Echegaray el que conquistó en la noche del estreno de esta obra; pero sus admiradores encontraron más de una ocasión propicia para aplaudirle y demostrarle sus simpatías. Los actores siguieron en esta obra alcanzando plácemes y elogios por su acabada representación, digna continuación de las que en la anterior temporada se hicieron en el Español.

Lo sublime en lo vulgar. Para demostrar Echegaray que los elogios continuos que hacía de Vico eran sinceros, escribió y dió a la escena, en Barcelona, una de sus más bellas composiciones, en época en que todavía se consideraba, sin razón ninguna, el estreno de una obra en provincias como cosa sin importancia y fuera de lugar. El 4 de julio de 1888 se estrenó en Barcelona esta obra, que es una de las que la crítica ha respetado más y el público ha aplaudido con mayor entusiasmo. Esta comunidad de opiniones hace creer muy fundadamente que en Lo sublime en lo vulgar ha puesto su autor bellezas de primer orden y grandes aciertos. Cuando esta obra se representó en Madrid, Ricardo Calvo tuvo que sustituir a su hermano, que con su muerte dejó en la escena española un hueco que aún no se ha llenado. Todos los elogios que se acumulen sobre Vico son pálidos ante lo maravilloso de su trabajo en esta obra, que hoy no se representa ya.

Manantial que no se agota. El sábado 3 de marzo de 1889 se estrenó esta obra en el Teatro Español. No parece sino que, al entrar de lleno Echegaray en las corrientes de su nuevo teatro, las iras cesan y los aplausos aumentan. Ya no se discuten sus obras; se aceptan y se aplauden incondicionalmente. Los defensores han triunfado de los detractores, y los estrenos de las obras no son ya batallas de encontradas pasiones, sino éxitos ruidosos. Los que no están conformes con el arte de Echegaray guardan su opinión, ante el clamoreo de los más, y encomiendan a la posteridad el fallo definitivo. Vico sigue siendo

el fdolo del público y el mejor intérprete de los personajes que Echegaray crea. Donato Jiménez, Sánchez, la Calderón y la Guillén son los actores que acompañan a Vico. Calvo y Perrín toman también parte en la representación.

Los rigidos. En el mes de julio de 1889 se estrenaron Los rigidos en Barcelona, alcanzando un éxito grande, que luego se confirmó en Madrid, pero que la posteridad no ha sancionado.

Siempre en ridiculo. El estreno de esta obra es uno de los más interesantes de Echegaray, no sólo por las peripecias que acompañaron su representación, sino también porque es la primera obra que María Guerrero estrena del autor que más había de compartir con ella sus laureles, del autor que más había de favorecerla, del ingenio que había de conducirla a las altas regiones de los iguales, que son los primeros, haciendo para ella dramas primorosos y creaciones geniales. Contaba Echegaray que por aquellos días no andaba muy cabal de salud Donato Jiménez, y que la enfermedad que padecía, un tanto extraña, no era más que una paralización de las facultades mentales, que lo dejaba sin movimiento casi y sin conciencia de su ser. Comenzada la representación de Siempre en ridiculo, y en una de las primeras escenas, Donato fué presa del extraño accidente, y el público que presenciaba la representación, crevendo que cosa tan fuera de lugar era un alarde del autor o una extravagancia sin justificación, comenzó a protestar. La acertada intervención de los actores que acompañaban a Donato en la escena y la oportuna caída del telón impidieron la catástrofe. Pasados unos días y restablecido Donato, tuvo lugar el estreno que, por desgracia, no correspondió a las esperanzas fundadas en él, no teniendo poca culpa en el fracaso un desacierto, mejor dicho, una imprevisión, que Echegaray relataba con singular ingenio y que la discreción nos priva de publicar.

El prólogo de un drama. Estrenada esta obra en Valladolid, se representó en Madrid por vez primera el 10 de enero de 1891 en el Español, tomando parte en la representación Ricardo Calvo, que estuvo admirable en el papel de Leonelo, Donato Jiménez, la Guillén y el señor Pérez. El éxito alcanzado en Valladolid fué sancionado por el público madrileño, y, según testigos presenciales de los dos estrenos, superior el de aquí al de allá.

Un critico incipiente. El viernes 27 de febrero de 1891, el público aficionado a los estrenos asistió a uno de los más regocijados, el más cómico sin duda, de todos los de Echegaray; como que no se trataba de un drama, sino de una ingeniosa comedia, bautizada por su autor de «capricho cómico.» Los latigazos del genio a las gentes que intentan

menoscabar su gloria fueron tantos y tan acertados, que ninguno de los satirizados quedó con fuerzas para atribuir el éxito a cosa distinta que a los méritos de la obra, no regateados ni enturbiados por rastrera crítica. Los intérpretes fueron la Guerrero, la Revilla, Donato Jiménez, Calvo y Pérez. Este último caracterizó de un modo notable el tipo de Peláez.

El hijo de Don Juan. En 1892 se estrenó esta obra en el Español por la compañía de la Guerrero.

Sic vos non vobis. Cuando en la primavera de 1892 se estrenó esta obra, un crítico compara la poesía de que se halla henchida a la poesía silvestre de Mistral. Con este dato queda hecho el elogio de la obra, y a más acuden a la mente curiosas observaciones para los que «regatean aplausos a Echegaray.» «María Guerrero—dice el crítico que habla de Mistral—se vistió de laureles al representar la obra que para ella escribiera el poeta.»

Mariana. Muy difícil, imposible, es separar el nombre de la Guerrero del de Mariana. Parece como que toda la gloria de esta actriz nace de las representaciones de Mariana y que Mariana no es una creación de Echegaray, sino de la Guerrero. El mismo autor de la obra decía que el arte maravilloso de interpretarla en la noche del estreno era recuerdo imperecedero en su memoria. En noviembre de 1892 se estrenó este drama, alcanzando uno de los éxitos mayores del Teatro moderno. A la magnifica labor de la Guerrero hay que sumar los esfuerzos de los que la acompañaron, que fueron Thuillier, Mario, Cepillo y los demás artistas que completaban por entonces el cuadro de la Comedia. Este drama es uno de los que han sobrevivido, con justicia.

El poder de la impotencia. Fué escrita esta obra para el beneficio de la María Guerrero, en la temporada de 1893, y en su estreno tomó parte Emilio Thuillier, con muy buen acierto.

La rencorosa. También esta obra fué escrita para el beneficio de la Guerrero en 1894, fiesta memorable en los anales del Teatro, siquiera la obra de Echegaray no alcanzara el éxito apetecido, que no es siempre el justificado.

Mancha que limpia. Es la primera obra que estrena Echegaray de verdadera fuerza, desde el éxito enorme de Mariana. En las dos obras hay muchos puntos semejantes para que la crítica y el público puedan cambiar mucho de la opinión que les mereció el carácter de hierro de Mariana y el de acero de Enriqueta. El venir precedida Mancha que limpia de Mariana le ha restado muchos aplausos, y con todo, el éxito de esta obra es grande, muy grande, tan grande y hermo-

so como es grande y hermosa la bravura de Enriqueta, interpretada por María Guerrero de un modo inimitable. En 1895 este estreno es el más culminante y el que marca en la primera temporada los rumbosartísticos y el gusto del público.

El estigma. En noviembre del año 1895 se estrenó El estigma. Del éxito alcanzado entonces son buena prueba los aplausos que aún hoy obtiene. Díaz de Mendoza representaba ya el protagonista, con censuras de la crítica. Entonces García Ortega era más elogiado.

La cantante callejera. Fué escrita para el beneficio de María Guerrero, celebrado en 1896, alcanzando un gran éxito.

La calumnia por castigo. Se estrenó esta obra en el Español por María Guerrero, en 1897. Más que a la obra se aplaudió a Echegaray.

La duda. Estrenado en el Español el 11 de febrero de 1898. Exito enorme de la Guerrero. Del éxito de la obra creía Valera que debía dudarse, mejor dicho, que no debía decirse «sí» ni «no,» sino «según,» como dice un personaje de la obra, llamado Braulio. El público no sabía Valera si gustaba o no de la obra; pero sí que quedó «sorprendido, maravillado y suspenso.» Señala el crítico la coincidencia con otras obras extranjeras. El drama es simbolista. Decía el crítico que Amparo, protagonista de la obra, no es una señorita mimada de la clase media, sino hermana o parienta muy próxima de Fedra, de Nirva, de Prometeo, de Edipo o de Orestes. El éxito fué sólo de la Guerrero.

El hombre negro. Se estrenó en el Teatro Español en 1898 por la compañía de María Guerrero.

Silencio de muerte. Esta obra se estrenó en Barcelona en 1898 y luego en Madrid en 1899, alcanzando un éxito frío.

Amor salvaje. Se escribió esta obra en italiano y expresamente para que la representase Novelli. En castellano no se representó hasta el 7 de febrero de 1900, en el Español y para «debut» de la compañía de Fuentes. Obtuvo buen éxito.

El loco Dios. El 8 de noviembre de 1900 se puso en el Español por vez primera, y el mejor comentario que podemos hacer es transcribir unas frases de la obra que envuelven una especial filosofía, que es toda el alma de la maravillosa creación: «Gabriel.—¿Pero ustedes saben lo que es la verdad ni lo que es la mentira? Pues hay mentiras muy hermosas, muy sublimes. Y hay verdades muy tristes, muy desconsoladoras. Si ustedes hacen la cuenta, hallarán que más ha fraguado la humanidad a fuerza de mentiras grandes que de verdadeschicas.» Díaz de Mendoza debe a esta obra su renombre de primer actor. De las obras que siguieron a ésta ya hablaremos al tratar del Teatro en el siglo actual.

PALOU Y COLL.

El 3 de noviembre de 1859 se representó en el Teatro del Circo una obra dramática de excelentes condiciones, que se anunciaba como primer ensayo de un joven poeta: se titulaba este drama La campana de la Almudaina y se contaba acerca de sus virtudes mil peripecias nada extrañas en quienes conocen las intrigas de entre bastidores, pero que servían, sin embargo, para acrecentar el interés hacia la obra y aun la simpatía hacia los artistas que la habían aceptado por fin, y que aquella noche iban a darla a conocer. El éxito respondió al juicio que habían formado el generoso poeta don Luís Eguílaz, patrocinador de la obra, en primer lugar, y después las dos eminencias de nuestra escena que se conocen en el arte con los nombres de la «Teodora» y «Pepe Valero;» pero, en cambio, dejó desmentidos los pronósticos de la mordaz crítica particular, que había mordido con envidioso diente la bella composición del señor Palou y Coll. Drama histórico y caballeresco de los interesantes y legendarios tiempos del rey Pedro el Ceremonioso, en cuanto se relaciona con los asuntos de Mallorca de los años de 1362, se calca sobre dos grandes afectos del corazón humano: uno, femenil, el amor de madre; otro, varonil, la lealtad al rey; ambos admirablemente sentidos, con toda su fuerza y entonación, y sencillamente desarrollados, arrastrando consigo en su tremenda lucha una multitud de intereses grandiosos, unos privados, como la vida de los seres más queridos, y otros públicos, como un trono y una emancipación política. Todos ellos vienen en un momento a pender de unos golpes de campana, justificando del mejor modo el título de la composición. Una mujer, reina errante que anda buscando la corona de su esposo para colocarla sobre las sienes de un hijo proscripto, y un gobernador leal y fiero que defiende esta corona en nombre del rev usurpador, primero, y de su honor, por tanto, y más tarde aun a costa de la vida de su hija, son caracteres eminentemente dramáticos v que se hallan pintados con robusta mano y brillante colorido.

La figura del príncipe está bañada en un tinte de trovador provenzal y de caballeresco aventurero muy propio de la época, y la de Isabel es de una poesía vaga y fresca como las ondas del Mediterráneo. Todo el cuadro tiene un carácter de época muy agradable que hacen más marcado el lenguaje vigoroso, la entonación robusta y la versificación lozana, condiciones que no entran por poco a producir el entusiasmo con que fué recibido. La espada y el laurel, segunda composición dramática, también histórica y caballeresca y también cogida de los Anales de Aragón por el señor Palou, fué representada con merecido éxito en el Teatro del Príncipe el 25 de enero de 1865. Con igual conocimiento de la escena y las mismas dotes literarias esta obra

tiene ya un fondo más complicado y más vulgar y un desarrollo menos sencillo y natural: apoyada en el amor y la venganza mezclados del deshonor y de la afrenta, aunque abunda en situaciones interesantes, y las galas de la versificación aumentan ese interés y le agregan amenidad, no excita tan fuertemente la curiosidad ni conmueve tan viva y hondamente.

Genio de poderoso arranque y atrevido vuelo, que acierta a dar

con los más secretos resortes del corazón humano, y atina a estremecer con sentimientos de patriotismo y de libertad a un pueblo sumido en la más lamentable postración, fatigado por la política y descreído en fuerza de los desengaños; un espíritu levantado que deja oír pura y vigorosa su voz vibrante entre el confuso zumbido de una sociedad que murmura en el agujero de la intriga y se arrastra en el revuelto hormiguero de las personalidades; una fantasía fresca y robusta que se levanta entre tanta ruina y tanto escombro, es don Marcos Zapata. ingenio que entra en el mundo del arte por el arco triunfal de la dramática patriótica. Abrióse camino para llegar a tan alto puesto con el lindísimo ensavo trágico titulado La capilla de Lanuza, que dió al teatro en 1871. El Castillo de Simancas, magnifica ampliación de aquel primer dibujo, responde a las ofertas hechas y a las esperanzas concebidas entonces. El pensamiento de Zapata es noble: levantar el sentimiento de la patria; realzar el nivel político del pueblo, prendiendo en sus pechos la sagrada llama de la libertad, y tal vez ofrecer a nuestros menguados políticos un ideal de grandeza y de abnegación. Tal intento se esconde en el alma de don Pedro Maldonado Pimentel, figura grandiosa del honor castellano, que se debate con la negra mancha de una acusación de felonía, y que no acierta a respirar

La corona de abrojos, tercer drama, del más marcado romanticismo en su última expresión, de Zapata, que se estrenó en el Teatro Español la noche del 8 de enero de 1875, es en nuestro concepto una obra muy inferior a la que antecede y a la que sólo han podido salvar de una caída sus bellos versos. Más aún que en la producción anterior, se separan en ésta las dos personalidades que deben coexistir en todo autor dramático: el poeta lírico y el talento pensador. Fantasía espléndida, ardiente corazón, delicado sentimiento y poderosa idealidad, en-

fondo.

en una atmósfera de difamación. El gran defecto de este drama consiste en su lentitud, en su falta de vida; la energía y el movimiento se han venido a la superficie y han servido para fecundar el potente numen de Marcos Zapata, que se manifiesta con esplendorosa exuberancia y lujuriosa poesía, pero han dejado yerto y paralizado el

MARCOS ZAPATA.

vuelven una falta de originalidad, una pobreza de recursos, una incorrección de caracteres, un desconocimiento de la escena y un plagio de situaciones, que hacen de esta producción una queja, casi una acusación, contra el autor que así se da a ejecutar sin haberse tomado el trabajo de discurrir. Extraviado por los senderos de la zarzuela, sólo produjo los dramas ya citados, más *El solitario de Yuste* y algún otro.

JUAN JOSÉ HERRANZ.

Otro escritor, desde un principio ventajosamente conocido, más que por el esmerado arte de sus producciones, por la nobleza del pensamiento y la moralidad del propósito, es don Juan José Herranz. Había dado al teatro algunos lindos ensayos cómicos, si bien algo infundados y aun de forma pobre y desmayada, con esa tendencia regeneradora que puede derramar en las familias una gota de bálsamo y un grano de virtuosa semilla, cuando de repente se elevó a las altas regiones del drama histórico. No lo hizo así, sin seguir un camino perfectamente hilado y continuo, a partir desde Cada uno en su casa, proverbio cómico de costumbres caseras, y el juguete Buena boda o El árbol sin raices, comedia doméstica, pero de un orden más elevado, colindante con el drama social, y Honrar padre y madre, mandamiento religioso que se mantiene a igual altura, así como La mejor conquista, comedia que dió a la escena en diciembre de 1875, y en que se observa ese mismo arte familiar apacible y tranquilo, puro y benéfico, que se compone de plácidos amores, virtuoso sentimentalismo, frases, consejos y preceptos de la más sana moral, y desenlace consolador y satisfactorio. Del mismo modo y ya en los límites de la región dramática, desde el arreglo El castigo en la culpa o La Virgen de Lorena se observa también una gradación y un progreso claros, si no en cuanto se refiere al fondo, donde todavía se nota timidez y falta de vigor en la concepción, al menos en los destellos más vivos con que aparece el estro poético y tiende el ingenio más levantado vuelo por los anchosespacios del arte.

CARLOS COELLO.

Pudiéramos colocar en nuestra galería el inexperto ingenio del señor don Carlos Coello, por más que, en las tres producciones que conocemos, más se haya distinguido en cualidades cómicas, si hemos de atender a la sanción pública, que en su aptitud dramática. En efecto, dentro de los preceptos del arte escénico, *La mujer propia* valemás, mucho más que el *Hamlet*, y todavía inmensamente más que *Roque Guinart*. Pero, por cuanto a pesar de esto y de su derrota en la última obra citada, es innegable que tenía dotes para el drama y entendimiento que alcanzaría a dominar en la alta escena, y sus pecados son faltas de impremeditación y de impaciencias juveniles.

Aficionado también a la moderna escuela, aunque con tendencia a aplicar los principios morales a nuestra sociedad y con el propósito de reanudar las tradiciones del antiguo romanticismo, se nos presenta don Mariano Catalina. El Tasso y No hay bien que por mal no venga, drama histórico el primero y drama social el segundo, ambos demuestran la intención levantada y las nobles aspiraciones de su autor, así como en otras producciones, menos afortunadas como poemas escénicos, pero bellísimas como creaciones literarias, tales como No hay buen fin por mal camino, Luchas de amor y Alicia.

Don Daniel Balaciart estrenó su primera obra, *En aras de la justicia*, en el Teatro de Apolo el 2 de diciembre de 1875. Es una composición exuberante en recursos, cargada quizás con exceso de personajes, tejida con situaciones altamente dramáticas y alimentadas con pasiones intensas y bien manejadas. La segunda producción del señor Balaciart, estrenada en el Teatro del Circo el 8 de marzo de 1876, se llama *Al pie del cadalso*, y versa sobre la trágica muerte de don Alvaro de Luna; sin embargo, no es un drama propiamente histórico, sino un rayo contra el rayo de la venganza, y una sentencia contra la sentencia de muerte. Es un discurso de moral individual y social, dialogado en verso y reanimado por medio de figuras tomadas de los tiempos medios.

En 16 de noviembre de 1875 se representó en el Teatro del Circo un drama religioso e histórico que lleva por título *Hermenegildo* y tiene por objeto pintar la ardiente caridad del mártir y los sufrimientos de su alma, en que luchan altos intereses de religión y política con hondos afectos de piedad filial y deberes de conciencia. Inspirado el autor por una parte en la historia, y por otra en la religión, esas dos grandes fuentes del romanticismo español, no podía dejar de producir un drama que hiriese vivamente el carácter, las tendencias y los gustos de nuestro pueblo. Mas no sólo por esto triunfó en la escena madrileña, sino por complacer, si no totalmente, en gran parte, las más estrechas exigencias del arte. En el Teatro Español representó en 1879 su drama trágico *Theudis*, que obtuvo un éxito muy lisonjero, ignorando las causas que indujeron a don Francisco Sánchez de Castro para encerrarse desde ese momento en los límites del silencio, pues nos consta que guardaba producciones inéditas de gran valía.

El peregrino ingenio de la poetisa Rosario de Acuña y Villanueva, que a los diez y seis años estrenó en el Teatro del Circo, en la noche del 12 de enero de 1876, el drama intitulado *Rienzi el tribuno*, nos mueve a colocarla, con justicia y razón, entre los dramaturgos de la época. Ya antes se había manifestado su ingenio en algunas lindas com-

MARIANO CATALINA

DANIEL BALACIART.

FRANCISCO SAN-CHEZ DE CASTRO.

> ROSARIO DE ACUÑA.

posiciones líricas, bastantes para probar su imaginación y su sentimiento, pero impotentes para revelar el alto vuelo que debía tomar su genio, y el sentido en que había de remontarse su inspiración. Dicho drama empieza por admirar que saliera de la delicada pluma de una niña: los sentimientos de patria y libertad, las ideas de justicia y ambición, los propósitos de sacrificio y de soberbia que batallan en el fondo de la composición, parece que no podrían agitar, sin romperlas, las delicadas fibras del alma femenina. La fiebre de la ambición, el delirio del amor, la firmeza inalterable del tribuno, la saña del despotismo, los gritos de la plebe turbulenta y tornadiza, las escenas de la revolución, las luchas de las pasiones, el torrente impetuoso de la política y hasta la majestad y pesada grandeza de la historia, parecen cosas extrañas para un cerebro novicio y un corazón inexperto. Pues bien; a pesar de eso, Rosario de Acuña ha dado a Rienzi un alma de héroe, a Colonna un odio de raza, a María un amor inmenso y a Juana una tenacidad desesperada; y luego ha prestado a estos afectos un acento robusto, unas frases candentes, una entonación levantada, un ritmo armonioso y poético y un lenguaje elocuente y lleno de verdad. No deja por eso su obra de resentirse claramente de los naturales efectos de la edad y del sexo; de la edad sobre todo: hay en el drama falta de ilación, falta de examen y estudio, algo de incoherencia y confusión, y defectos de meditada disposición y artístico artificio: mas no puede desconocerse que posee talento dramático, que su genio puede arrastrar sobre las alas el peso de un pensamiento grave y que su numen poético tiene medios de dar a sus ideas y afectos un ropaje apropiado, rico y esplendoroso. Poco tiempo después dió al mismo teatro un nuevo drama titulado El padre Juan, y posteriormente se representó en el Teatro Español su drama titulado Tribunales de venganza, que obtuvo un gran éxito.

ANGELINA MARTÍNEZ DE LA FUENTE. Aún debemos citar algunas producciones dramáticas que han alcanzado en nuestra escena triunfos más o menos lisonjeros y persistentes durante esta época. Entre ellas se cuentan los dramas de doña Angelina Martínez de la Fuente, titulados *La corona del martirio* y *Misterios del corazón*, notables, más que nada, por el sentimiento derramado sobre sus páginas y por la profunda dulzura que revelan el alma de una mujer oculta bajo el manto de aquella melancólica poesía. El drama en tres actos de los señores Santivañes y Cuenca, denominado *La herencia de un rey* y estrenado en el Teatro del Circo el 30 de noviembre de 1875, al que prestaron un gran valor la Boldún y Tamayo; las producciones dramáticas estrenadas en el Teatro de Cervantes, de Sevilla, una de la señorita doña Mercedes Velilla y Rodríguez.

con el título de Vencerse a si mismo; y otra del poeta ecijano don Benito Mas y Prat, intitulada La Cruz del hábito, cuya elegante impresión costeó, en testimonio de aprecio, el Ayuntamiento de Ecija, en enero de 1876, y el drama del señor Velázquez y Sánchez, representado en Madrid con el título de La legión de la muerte.

El autor que más de cerca sigue a Echegaray, y en la forma le EUGENIO SELLES. aventaja, es Eugenio Sellés; hizo sus primeras armas con el drama histórico La Torre de Talavera, representado por primera vez en el Teatro Español en la noche del 21 de abril de 1877: es un cuadro primoroso que le valió muchos y entusiastas aplausos; El nudo gordiano le colocó luego en primera fila, y cualquiera que sea el juicio que se forme del pensamiento que lo encarna, no puede negarse que está magistralmente escrito y desarrollado. Se estrenó este drama en el Teatro de Apolo en 1878. Después Las esculturas de carne y Las vengadoras, entre otros, han obtenido éxitos más o menos discutidos. Es Sellés observador profundo y habilísimo escritor; sus versos son armoniosos y correctos, salpicados de pensamientos bellos, que incrusta, como piedras preciosas, en su rima siempre fácil; y su prosa, como oro cincelado por mano maestra y esmaltado con todos los colores o matices de la castiza habla española. Su drama lírico La Barcarola no merece el olvido que le ha cabido en los carteles.

Leopoldo Cano y Masas, militar distinguido, demostró en Los lau- LEOPOLDO CANO. reles de un poeta lo que de él podía esperarse, y justificó esta promesa en La opinión pública, en su linda comedia La Mariposa y en su drama La pasionaria. Las protagonistas de ambas obras hallaron en Elisa Mendoza Tenorio egregia intérprete, y La pasionaria es el triunfo más ruidoso del pasado siglo; a sus innumerables representaciones en Madrid siguió el «tour» de las provincias y ha sido traducida a varios idiomas, entre ellos al inglés, siendo representada con la dirección del eminente actor norteamericano Edwin Booth. Si tuviéramos espacio, nos extenderíamos en reflexiones sobre la innegable importancia de esta obra, esencialmente escénica; sírvanos de excusa el estar su mérito en tal concepto en la conciencia de todos: ¡lástima que, como producción literaria, no esté al nivel de su trascendencia dramática!

El señor Pleguezuelo sigue muy de cerca a estos maestros del realismo dramático en su drama Mártires o delincuentes, estrenado con un buen éxito en el Teatro de Jovellanos el 4 de febrero de 1884. Valentín Gómez con sus producciones escénicas se ganó en buena lid el honroso título de autor dramático: La muralla de hielo y La desheredada, entre otras, le acreditan como poeta brillante y dramista

OTROS AUTORES

inteligente; es hablista consumado y de prosa correcta, que sólo corre pares con su poesía, lozana y fresca como las flores de mayo. Javier Santero, médico y autor dramático a un tiempo, por su delicadísimo drama' Angel, estrenado en el Español en 1880, merece mención muy honrosa; es éste producción de tan delicado pensamiento y dulce interés, que más bien ha de clasificarse como romántico; pero los arreglos que después hizo su autor de obras francesas le colocan aquí. Pedro Novo y Colson, oficial de marina y distinguido literato, obtuvo su primer triunfo escénico en el Teatro de Jovellanos en 1884 con su drama histórico Vasco Núñez de Balboa, presentando al siguiente año en el Teatro Español un drama titulado Hombre de corazón, que se estrenó con escaso éxito. Después preparó una comedia titulada El archimillonario. Editó obras importantes, entre las que merece citarse, como un servicio prestado a la literatura española, la de Los autores dramáticos contemporáneos, avalorada con biografías debidas a nuestros escritores más eminentes y embellecida con aguas fuertes del artista Maura. Ortega Morejón, Eduardo Zamora y Caballero, Joaquín Asensio de Alcántara, Manuel Angelón, Víctor Balaguer, Mata y Maneja, Juan Cortada, Vicente Boix, Modesto Llorens, Francisco Morera, Tió y Noé, y otros muchos, que no recordamos al escribir estas páginas, cierran el estado mayor del Teatro español del siglo xix.

CAPITULO VIII

Los comediantes del siglo XIX.—Escuelas declamatorias.—Isidoro Máiques.— Antonio Guzmán.—Garcia Luna.—Carlos Latorre.—Julián Romea.—Pedro González Mata. -José Calvo.-Joaquín Arjona.-Emilio Mario.-Los dos Ossorio.-Victoriano Tamavo.-José Valero.—José Mata.—Pedro Delgado.—Donato Jiménez.—José González.—Rafael Calvo.-Antonio Vico.-De Mariano Querol a Mariano Fernández y de éste a Ramón Rosell.—José Vallés.—Antonio Riquelme.—Julianito Romea.—Pedro Ruiz de Arana.—Larra, Balaguer, Sanchez de León, Rubio, Mendiguchia.-Miguel Cepillo.-Los Catalina.

· Maiquez no es solamente un artista, es un carácter, es el reforma- ISIDORO MÁIQUEZ. dor del Teatro español y merece un mayor estudio. Nació en Cartagena el 17 de marzo de 1768. Hijo de un actor, y a pesar de la viva oposición de su padre, empeñóse en cultivar el arte dramático. Treinta v dos años tenía va Isidoro cuando comenzó el siglo xix y aún no se podía decir de él que hubiera triunfado en el teatro. Y no era ciertamente porque no hubiese tenido ocasión de lucirse, que siendo aún muy niño salió a escena en su ciudad natal, pudiendo decirse que no tuvo en su vida otra profesión ni modo de vivir que los de farandulero. Además, había debutado en Madrid en el Teatro del Príncipe, en 1791, cuando contaba veintitrés años, y tampoco había gustado. Era, pues, en opinión de todos, una verdadera calamidad artística. En opinión de todos, menos de la suya, pues el hombre estaba convencido de que servía para la escena y no andaba equivocado. Cuando, tras de una lucha titánica consigo mismo, logró entrar en la compañía del Príncipe, atravesaba la escena española una de las crisis más terribles de cuantas ha sufrido en el transcurso de su existencia. Todo en ella era amaneramiento, falsedad, lección aprendida de memoria, enseñanza aceptada, sin previo examen de sus virtudes o de sus vicios. El actor se movía como si respondiera a impulsos obligados e independientes de su voluntad. Era un verdadero polichinela. Un muñeco de trapo al que se había colocado un resorte para que anduviera, accionase y recitara. Le faltaba la iniciativa propia y aceptaba sin escrúpulos la tradición declamatoria que le decía cómo habían representado otros, ordenándole que lo imitara.

Pues bien, Máiguez se propuso acabar con este estado de cosas, y

lo consiguió, aunque no sin gran trabajo y después de ser muy discutido y atacado su nuevo sistema. Hasta entonces el único naturalismo que se conocía era el de Lope de Rueda, limitado al entremés, al cuadrito de costumbres sin importancia alguna, y Máiquez, comprendiendo que la naturaleza no debe ser capaz de limitaciones, sino que ha de triunfar en todos los órdenes del arte, extendió ese naturalismo a la comedia, al drama y a la tragedia. Y triunfó en su empresa y fué el más estupendo revolucionario artístico que en España ha tenido el Teatro. Máiquez fué siempre un hombre vano y orgulloso. En cuanto, merced a la consabida y forzosa verdad de que en la tierra de los ciegos el tuerto es rev, se vió convertido en primer actor del Teatro del Príncipe, se creyó que no había más allá de él. Pero en esto llegó a la corte de España la noticia de que en la capital de Francia arrebataba al público un trágico nuevo llamado Francisco José de Talma, cuya asombrosa declamación corría parejas con la magnificencia de que revestía las obras, y nuestro hombre entró en ganas de comprobar personalmente si era o no verdad tanta belleza.

Y de la noche a la mañana se plantó en París. Y vió representar a Talma el Hamlet, y rendido ante el arte supremo del trágico parisiense, deponiendo por primera vez en su vida su desmedido orgullo, exclamó: «¡Y yo soy primer actor estando este hombre en el mundo!» Se ha dicho por algunos que Isidoro Máiquez no fué más que un imitador de Talma, a quien copió sus maneras, sus actitudes, su declamación y su gesto. Nada más lejos de la verdad. Máiquez, efectivamente, aprendió mucho del gran actor francés, pero no todo lo que él demostró saber. Si coinciden en muchos puntos es porque los dos se inspiraron en las mismas fuentes y aprendieron en la misma escuela, en la naturaleza. Al regresar a Madrid en 1802, representó en el Teatro de los Caños del Peral el Otelo, que fué su consagración definitiva, conviniendo todos los críticos en que no era posible encarnar con más realidad el tipo del celoso moro de Venecia, ni caracterizarse más perfectamente. El Memorial literario, después de dirigir acerbas censuras a lo defectuoso de la traducción de la obra, añadía: «En lo que podemos decir que ha habido progresos es en cuanto a la decoración y presentación: ya no vemos darse una batalla en medio de una estrecha sala, ni sentarse Alejandro en un canapé, ni la reina Semíramis peinada «de erizón, y a los griegos y romanos con casaca, polvos y espadín. Nuestros actores, dejando sus antiguas y ridículas contorsiones, se dan a estudiar e imitar la naturaleza; y aun ha habido quien, deseoso de mayores adelantamientos, ha pasado a observar y estudiar de nuestros vecinos su excelente método de declamación. Los elogios que tanto a este actor como a los demás que sobresalen hemos dado no excluyen el mérito de los que, aunque no en grado igual, no dejan también de adelantar en su arte.» De cómo se caracterizaba Máiquez dará idea el hecho siguiente: durante la temporada de 1802 a 1803 estrenó en el Teatro de los Caños del Peral una tragedia en cinco actos escrita en francés por Arnault y traducida deplorablemente al castellano por don Teodoro de la Calle con el título de *Blanca y Moncasin o los Venercianos*.

La obra gustó mucho, pero la crítica se metió con ella de un modo terrible, y cronista teatral hubo-don Juan Bautista Arriaza, entre ellos, poeta muy mediano, pero muy popular entonces-que, envolviendo en sus censuras por igual a la tragedia, al traductor y a los intérpretes, puso a todos como chupa de dómine, especialmente a Máiquez, a quien calificó de burdo imitador de Talma. A Isidoro le sentaron muy mal aquellas diatribas, no sólo por lo que a él se referían, sino por lo que se referían a Talma, que tampoco salía muy bien librado de la croniquilla, y, queriendo tomar venganza, encargó a don Andrés Miñana una comedia en la que apareciese un literato petulante y huero de mollera, vanidoso y ridículo. Miñana cumplió el encargo y no tardó en estrenarse la comedia que llevó por título El gusto del dia. En ella figuraba un personaje, el Marqués de la Bombonera, que, dándoselas de culto, era un poetastro presuntuoso y necio. Pues bien, Máiguez se encargó de este papel y caracterizó de tal modo el tipo de Arriaza, imitando su rostro, su traje, sus modales y su voz, que en cuanto salió a escena fué perfectamente advertida la contrafigura del poeta y el público aplaudió a rabiar. «Con Máiquez-dice Funes-suben al palco escénico la historia y la naturaleza con todos los colores, todos los latidos y todas las llamaradas de la vida; las pasiones, los afectos, los caracteres se revisten de músculos humanos, cuvo movimiento deja adivinar que hay por debajo músculos que sienten, cerebros que piensan, corazones que palpitan y sangre que circula; los hombres hablan y se mueven en las tablas como en la sociedad en que viven; la escena es, en fin, y por primera vez, trasunto bello y fidelísimo de la realidad en el arte.»

Fué tan grande el entusiasmo que en el público logró despertar Máiquez, que cuando se presentaba en el papel de Bruto de la tragedia de Alfieri, o en el *Pelayo* de Quintana, o en la *Numancia*, había que reforzar la guardia del teatro, porque sus gritos de libertad enloquecían a los espectadores. Siempre puntilloso, se rebeló contra la prohibición a los cómicos de poder ocupar los palcos que se encontrasen vacíos, logrando que se revocase orden tan extraña y se autorizase a los

CRÍTICA MALÉVOLA.

ÉXITOS DE MAIQUEZ. actores a ocupar los palcos, siempre que los pagasen. Por una intriga de bastidores no quiso contratar a un actor llamado Cristiani, mas como el tal era protegido del Príncipe de la Paz, se vió obligado a ello, y entonces, deliberadamente, descuidó el trabajo, y, por último, se marchó a Zaragoza en 1805, donde obtuvo las más fervientes ovaciones. Pero Madrid lloraba por su ídolo, y como Máiquez viniese a la capital para ver a su anciano padre, gravemente enfermo, el público exigió su contrato, y Máiquez volvió a presentarse en el Teatro del Príncipe, recientemente reedificado, llegando el entusiasmo del público a su colmo.

SU DOLENCIA.

Por haber tomado parte en el gloriosísimo Dos de Mayo de 1808 fué cogido y enviado a Francia como reo de Estado. Afortunadamente, José Bonaparte revocó la orden, le permitió volver a España y le otorgó una pensión de 24,000 reales para que siguiese funcionando, ansioso de verle y aplaudirle. Asombró el número de obras antiguas y modernas, nacionales y extranjeras, que el gran actor representó, rindiéndose su naturaleza, como no podía menos de suceder, a tan ruda labor. En el mes de noviembre del año 1815 cayó gravemente enfermo, y aunque se presentó de nuevo en la escena en los primeros días de enero de 1816, los ataques al pecho que venía sufriendo fueron más frecuentes, acompañados de un ronquido particular de la respiración, que él llamaba, con disimulada ironía, «su gato,» por efecto del largo y pesado trabajo que se había impuesto como actor y director, y de los frecuentes choques que había tenido que sostener con sus enemigos, con las autoridades y, lo que era peor, con los mismos actores, un tanto sobrado refractarios a sus innovaciones y rebeldes a sus consejos.

EL NUEVO REGLAMENTO. El año 1817, cansado de tantas intrigas y de tantas conspiraciones como algunos mal aconsejados actores venían tramando contra él, se marchó a Córdoba con su muy querido amigo el Marqués de la Vega de Armijo. Volvió en 1818 con aquel *Reglamento* que tan fatal debía serle, porque en él, y llevado de su buen deseo, vista la anarquía que reinaba en los teatros, restringía la omnímoda libertad que gozaban las compañías, colocándolas bajo la autoridad del Corregidor. Por él se fundían los intereses de las dos compañías de verso, agregándoles una de cantado y otra de baile, que trabajarían indistintamente con las primeras. Se conservaba el cargo de autor, con 7,000 reales. Se creaba una Junta compuesta de los dos autores y dos cómicos de cada teatro, para administrar los fondos, decidiendo contra cualquier resolución suya el Corregidor. Los primeros actores y actrices de verso, así como los de canto y baile, pasarían al Corregidor la lista

mensual de trabajos para su aprobación. Las compañías distribuirían los trabajos con anuencia del juez protector. Se anunciaría en los carteles el nombre de los artistas que ejecutasen la función. En el orden del trabajo, ensayos, etc., etc., los directores disponían, y ningún actor podía negarse a recibir su papel. En las disensiones resolvería el Corregidor.

Gran marejada produjo el Reglamento, y no tardó en tocar por sí mismo el resultado. De una nueva y grave enfermedad salió Máiquez, y en un mes, de 25 de octubre de 1818 a 25 de noviembre, representó varias comedias y tragedias. El excesivo amor a su arte debía matarle; quiso el rey Fernando VII verle representar la tragedia Pelayo. Máiquez, para lograr que se suprimiera el baile en los intermedios. que tanto iba a dañar al buen efecto de la obra, se ofreció a representar en cada uno una pieza de su repertorio, y aquel esfuerzo sobrehumano le llevó al sepulcro. Volvió a recaer y volvió a levantarse, y ya se regocijaba con la esperanza de salir de nuevo con El Jugador v la tragedia Macbet, cuando el Corregidor de Madrid, don José Manuel de Arjona, a quien él con su Reglamento había investido de ese derecho, quiso hacerle representar una mala comedia de su amigo don Javier de Burgos titulada Los tres iguales; negóse Máiquez, y el Corregidor, tomándolo a desobediencia, le hizo arrestar, y logró del ministro una orden de destierro para Ciudad Real. En vano los médicos protestaron, calificando tal orden de asesinato; en vano clamó Madrid entero, que llenaba la calle de Santa Catalina, en la que el gran artista vivía: Máiquez fué sacado con una escolta y conducido a la Mancha. Por certificado de los médicos que declaraban mortal para Máiquez aquel clima, se le permitió ir a Granada, pobre, mísero y enfermo, con su tierna hija. Allí, poseído de una extremada hipocondría, consumido por la fiebre, no tuvo más amparo que el de su fiel amigo el escribano don Antonio González. Su enfermedad se agravó por momentos, empezó a faltarle la respiración, la vista y hasta el habla. Convencido de la gravedad de su estado, pidió y recibió los auxilios espirituales, hizo traer a la cama a su pobre hija, la besó y la bendijo, y perdió el conocimiento, y con el conocimiento, la razón:

Máiquez, como hemos dicho, supo abarcarlo todo: desde el sainete de don Ramón de la Cruz a la comedia clásica de Moreto, desde las monstruosidades dramáticas de Comella hasta las sublimidades de Shakespeare. Y en todo ello triunfó e impuso su soberano naturalismo. Fué también el primer actor de los que más tarde han recibido el calificativo de «poseídos,» identificándose de tal modo con los personajes que representaba, que parecía la verdadera encarnación de ellos.

DESTIERRO DE MAIQUEZ.

SUS MÉRITOS.

Este era Máiquez; un actor que empezó siendo llamado el «galán de nieve, por la aparente frialdad con que representaba, y acabó electrizando a los públicos, subyugándolos, dominándolos con sus maravillosas representaciones. «Su alta estatura—dice Alcalá Galiano,—su rostro expresivo, sus ojos llenos de fuego, su voz algo sorda, pero propia para conmover; la suma naturalidad de su tono y en su acción. su vehemencia, su emoción y aun lo intenso a falta de lo fogoso de la pasión en los lances, ya terribles, ya de ternura profunda, constituían un tono digno de ponerse a la par con los primeros de su clase de todas las naciones.» «Máiquez—añade Martínez de la Rosa—mostró hasta donde es posible hermanar la dignidad con la sencillez; remedar el lenguaje de las pasiones con la voz, con el gesto, hasta con el silencio mismo, y presentar una imitación tan llena de verdad y de belleza, que encantase al propio tiempo que destrozase el corazón. Árbitro de moverle a su voluntad, merced al talento más vario y más flexible, él hizo admirar al público español las obras más perfectas del teatro, y aun otras de menos valer debieron a este actor ostentar un mérito que en sí no poseían.»

SUS DEFECTOS.

Máiquez tuvo también—claro está—grandes defectos como hombre y como actor. Como hombre, le dominaron el orgullo y la soberbia. Como actor, ese mismo orgullo y esa misma soberbia le llevaron a no enseñar a nadie los secretos de su arte. Y de igual modo que en vida no tuvo rivales, no dejó al morir ningún discípulo. Pero dejó en el surco la semilla del naturalismo, y esa semilla, andando el tiempo, produjo frutos inmejorables. El 18 de marzo de 1820 falleció Isidoro Máiquez. A otros notables artistas y grandes corazones, a doña Matilde Díez, don Julián y don Florencio Romea, se debe el mausoleo que a su memoria se levantó en el Campillo el año 1839.

INFLUENCIA DE MAIQUEZ. Ya hemos dicho que Máiquez no dejó sucesión artística, ni siquiera discípulos aventajados. Así es cierto, por desgracia. Pero también, por fortuna, es cierto que aunque el ex cordonero de Cartagena no dió jamás lección de arte a ningún cómico, muchos de éstos se las tomaron por su cuenta, aprendiendo por sí lo que él no quiso enseñarles. Además, la influencia de Máiquez—como la de todos los grandes genios—tuvo que ser decisiva, y su escuela declamatoria imitada. ¿Cuál había sido el secreto de Máiquez para triunfar en la escena? El naturalismo. Pues bien, el que como él quisiera triunfar no podía menos de matricularse en su cátedra, y cultivar, como él, el naturalismo. He aquí la razón de que la mayoria de los actores que median entre Máiquez y Latorre no se apartasen en lo más mínimo de la línea trazada por el Talma español. De manera que si realmente no dejó suce-

sores, sí dejó discípulos, aunque él no hubiera querido dejarlos. Entre ellos quizás el más notable fué Antonio Guzmán, que, aunque cultivando un género diametralmente opuesto al de Máiquez, fué, como éste, un extraordinario actor naturalista. Máiquez y Guzmán habían trabajado juntos en las épocas más florecientes de aquél, y el discípulo aprendió muchísimo del maestro, de tal modo que, dentro de lo gracioso, no tuvo rival, como Máiquez no lo tuvo dentro de lo trágico. Y ambos, como es lógico, dentro del naturalismo. También trabajó al lado de Máiquez y fué uno de sus mejores discípulos Joaquín Caprara. napolitano, al cual se le aplaudió siempre con entusiasmo, no obstante su marcado acento extranjero. Y de igual modo siguieron las huellas del gran cartagenero: Rafael Pérez, actor de excelente temperamento, muy perjudicado, no obstante, por su mala figura, y Andrés Prieto. trágico notabilísimo. Así las cosas, a los quince años de muerto Isidoro Máiquez ocurre un acontecimiento teatral que produjo una enorme transformación en el arte escénico. El día 22 de marzo de 1835 se estrenó en el Teatro del Príncipe el celebérrimo drama Don Alvaro o la fuerza del sino, con el que el Duque de Rivas inicia en España el género romántico. Hasta entonces la declamación había tenido sus dos polos opuestos en la tragedia y en la comedia urbana. En ambas triunfaba el naturalismo implantado por Máiguez y continuado por sus discípulos, a los que en la mayoría de los casos favorecía la prosa en que las tragedias estaban traducidas, y la prosa o el verso fácil en que las comedias estaban escritas. Pero desde aquel momento las cosas cambiaban radicalmente.

Reaparecía el verso y reaparecía sin la frialdad y el conceptismo de la escuela clásica, sino revestido con un ropaje nuevo, más lleno de colorido, más impregnado de pasión, de vehemencia, de «lirismo.» Había, pues, que declamarlo líricamente, y así empezó a hacerlo García Luna, cuyo gran talento le permitió desligarse pronto de la naturalidad adquirida en la representación de la comedia y tomar vuelos más altos, reintegrándose a la escuela de nuestros primeros comediantes, pero sin el tonillo, sin el glogloteo de ellos, sino con un acento mucho más armonioso, más musical, más bello. La nueva declamación, como el nuevo género dramático, fué, al principio, pura y bien entendida; pero no tardó mucho tiempo en hacerse exagerada y caer en el «efectismo,» que era lo peor que le podía suceder y el medio más eficaz para desacreditarse. En efecto, a medida que fueron apareciendo las nuevas obras románticas—El Trovador, El Macias, Los amantes de Teruel, El sapatero y el rey,—y conforme los autores no iban va contentándose con la nota sentimental y lírica, tan ponderada en

el Duque de Rivas, los actores fueron levantando el tono de la voz, violentando el gesto y los modales y derivando hacia lo trágico... sin el naturalismo de Máiquez. Eran simplemente efectistas, «cómicos de latiguillo, como se dijo después.

CARLOS LATORRE. Y fué una lástima. Porque cómico hubo en aquella época—Carlos Latorre-que hubiera sido tan grande como Máiquez, de no haberse educado en la declamación alejandrina, llegada de Francia, y de no haberse hecho después a la endecasílaba en que Zorrilla le escribió la mayor parte de sus obras. «Creaciones tan portentosas como Don Alvaro, Los amantes de Teruel, Simón Bocanegra y El Trovador-dice Funes-estaban envueltas entre aquel forraje de dramones, a la sazón preciso para alimentar el monstruo del neo-romanticismo francés: y así, Latorre, Mata, Guzmán, Montaño y hasta media docena más de buenos actores no podían infundir el deus ovidiano a tanto ignorantón con los que «cortando los versos,» «pisando las tablas» y entonando el órgano, haciendo herejías con la indumentaria, levantando a la Edad media falsos testimonios, y, sobre todo, haciendo mucho «efecto» y «sacando» aplausos, invadían las posadas y el palco escénico como los bárbaros la Europa.» El efectismo, no obstante sus aberraciones y a pesar de la sañuda campaña que contra él hizo la crítica, tuvo una gran aceptación en la mayoría del público. Nuestra aristocracia del siglo xix, que nunca se distinguió por su buen gusto artístico; la burguesía, muellemente repantigada en los teatros y ajena absolutamente al arte, y la plebe, fácilmente halagada en sus sentimientos revolucionarios, veían con notable complacencia aquellos dramones terribles y presenciaban con singular agrado los efectos que los cómicos sacaban de ellos a fuerza de gritos y manotadas. Estábamos en tiempos de algarada continua, y los espíritus requerían emociones fuertes. La gente iba al teatro deseosa de ver la traición, el asesinato, el crimen misterioso y sombrío, y anhelante de oír voces terribles, ya en demanda de justicia para el criminal, ya en demanda de reparación para la víctima. Y como actores y comediantes le servían con inusitada solicitud sus platos favoritos, todo se volvía oro para quienes discurrían los efectos, para quienes los preparaban y para quienes los realizaban. Carlos Latorre, hombre de esmerada educación, buen jinete, diestro en las armas y con gallarda figura, aparece en la escena del Teatro Español como primer actor el año 1826, cuando apenas contaba veintisiete años, ya que había nacido en la ciudad de Toro en 1799. Sumamente laborioso y enamorado del arte dramático, hizo un profundo estudio de las pasiones humanas, de la sociedad y de la historia. Según uno de sus biógrafos, «a todos los sentimientos sabía darles vida, y a todas las creaciones del poeta, realidad. Ademán, gesto, voz, todo lo ponía al servicio del personaje que representaba. Tan insigne fué este gran actor, que crítico ha habido en nuestros tiempos que ha dicho que el día en que murió Latorre quedaron archivados en España el cetro y el puñal de Melpómene. La opinión no puede ser más injusta; pero viene a demostrar la estimación en que la crítica tiene al genial intérprete de *El Trovador*.

Latorre fué, efectivamente, un soberano trágico; pero no fué el último trágico español, como lo demostraremos oportunamente. Tampoco fué un actor que se preocupase de un modo extraordinario de la presentación escénica, aunque sí de la personal. Sus mejores caracterizaciones las hizo en las tragedias *Edipo, Pelayo* y *Otelo*. Después, cuando el romanticismo se entronizó en el Teatro, empezó Latorre a encontrar en su camino serios competidores, no obstante lo cual, supo mantener su crédito en *Alfonso el Casto*, que fué seguramente la más notable de sus creaciones artísticas; *El Justiciero*, la ya mencionada obra de García Gutiérrez *El Trovador*, y sobre todo *Don Juan Tenorio*, cuyo protagonista estrenó. Además, fué Carlos Latorre el más fiel intérprete que ha tenido el teatro de Zorrilla, de quien estrenó, entre otras obras: *El eco del torrente, El excomulgado*, *El rey loco, Sancho García, El puñal del godo, La oliva y el laurel, Sofronia, Cain pirata* y *Un año y un día*.

En 1832 fué nombrado maestro del Conservatorio, siendo el primer actor que, con su compañero y amigo, García Luna, recibió el título de «don,» que hasta entonces parecía negado a los actores. Pero, lo repetimos, pasado el auge de la tragedia y confinadas a un retiro forzoso las musas de Ouintana y de Martínez de la Rosa, Carlos Latorre encontró magníficos rivales en José García Luna, Julián Romea y Pedro González Mata. Ya estamos viendo a algunos criticastros haciéndose cruces de la barbaridad que acabamos de proferir. ¡Julián Romea competidor de Carlos Latorre! Julián Romea, el pulquérrimo intérprete de la comedia de costumbres, el «gentleman vider,» todo exquisitez y cortesanía, y elegancia y finura y corrección, puesto a la vera de Carlos Latorre, el violento comediante de la tragedia clásica, el formidable recitador, todo acento dramático y emoción terrible y gesto grandioso! Vamos por partes. La personalidad artística del inmortal histrión murciano tiene dos aspectos distintos, el cómico y el dramático, y no sabemos ciertamente en cuál de ellos aparece más grande su excelsa figura.

Porque si bien es cierto que Julián Romea fué el intérprete más admirable que tuvieron las comedias de Bretón y de Ventura de la Vega,

TRIUNFOS...
DE LATORRE.

JULIAN ROMEA

el creador de Marcela y de El hombre de mundo y especialmente el más soberano Súllivan que pudo encontrar en España el famoso personaje de Melesville, no es menos cierto que Julián Romea fué también quien estrenó, con éxito indiscutible, el Gabriel Espinosa del Tvaidor, inconfeso y mártir; el Don Rodrigo de La calentura (la continuación de El puñal del godo), el Don Carlos Vargas de Don Alvaro o la fuerza del sino, el Alfonso Pérez de Guzmán de Guzmán el Bueno, el Gonzalo de Córdoba de Isabel la Católica, el Don Francisco de Quevedo, y cien protagonistas más del Teatro dramático de mediados del siglo xix.

SU DIREC**CI**ÓN ESCÉNICA

Julián Romea nació en Murcia el año 1813. De educación esmerada y buena y elegante figura, presentóse a representar el protagonista del drama El Testamento, haciendo exclamar a su maestro don Carlos Latorre: «Por este camino pronto tendré yo que aprender de mi discípulo.» En 1836 casó con la eminente actriz Matilde Díez, y en 1840 aparece ya como primer actor y director del Teatro Español. Sus triunfos fueron siempre en aumento; cada papel le proporcionó una ovación, y el entusiasmo que el público sintió por él no tuvo límites. Estamos seguros de que no habrá crítico alguno que nos lleve la contraria al afirmar que Julián Romea fué un estupendo director de escena y uno de los actores que mejor se han caracterizado, quizás el que mejor se caracterizó de todos sus contemporáneos, vistiendo las comedias con irreprochable gusto, y con absoluta propiedad los dramas. Sabida es la famosa anécdota de la armadura, que prueba hasta dónde llegaba la escrupulosidad de Romea en este sentido. Porque Romea nunca, ni aun en sus comienzos, aceptó nada de guardarropía, sino que toda su ropa era absolutamente personal y elaborada por los mejores sastres. El cárrik con que se vistió en el primer acto de Súllivan fué expresamente encargado a Inglaterra y hecho de acuerdo con los figurines de la época por uno de los mejores sastres londinenses. El éxito que obtuvo con la representación de la magnifica comedia de Melesville fué tal, que de una sola vez, y quizás para siempre, resucitó el naturalismo escénico.

SU DECLAMACIÓN.

La aristocracia fué la primera en prestar su apoyo al insigne actor. Claro que la escuela de éste se hallaba en desacuerdo con las tendencias de aquélla. Porque en el teatro donde Romea trabajaba parecía respirarse la distinción y el buen tono. La escena estaba servida con fina elegancia y con absoluta propiedad, acudiéndose a los más pequeños pormenores con la misma solicitud que a los servicios de mayor importancia. Empezando por el primer galán y terminando por el último racionista, todos los cómicos de Romea vestían con irreprochable

gusto. Sus modales eran sueltos, corrientes, naturales. Su declamación no se salía jamás del tono en que se desarrollan las charlas de la vida. Cuando había que exponer una pasión se hacía sin gritos, sin desplantes, sin aporreamientos. Nada más terrible que la situación en que se ve Súllivan cuando, ligado a un compromiso formal y siendo un hombre de honor, tiene que fingirse borracho ante la mujer amada para buscar en su repugnante vicio el desvío de ésta. Y, sin embargo, Romea lo hacía con portentosa naturalidad, sin prorrumpir en alaridos, sin caer en exageraciones, sin «buscar efectos.» Porque los efectos salían espontáneamente del arte exquisito de Romea, y los aplausos sucedían, espontáneos también, a los efectos, y los elogios a los aplausos, y a los aplausos la fama legítimamente conquistada.

Romea fué, en resumen, el implantador de la alta comedia moderna. ¡Lástima que no tuviese tiempo más que de implantarla! Porque si bien es cierto que estrenó, aparte de las obras ya mencionadas, algunas de Ayala—*El tejado de vidrio*,—cuando este ilustre autor y su contemporáneo Tamayo y Baus quisieron dar a la escena sus mejores comedias, ya Romea enfermo, achacoso y viejo, no podía representarlas. De todos modos Romea, como Máiquez, dejó una gran semilla, de la que ha recogido el Teatro español abundantísimos frutos, porque puede decirse, sin temor a incurrir en ninguna hipérbole, que todos los actores que han aparecido después de don Julián tienen algo de éste, y hasta los que se afiliaron en escuelas distintas tienen no poco de la suya. Y es que Romea simbolizó el verdadero arte, y el arte y la verdad no tienen más que un camino. Falleció en agosto de 1868.

En la época a que venimos refiriéndonos y que es una de las más gloriosas que ha conocido nuestro insigne Teatro, no obstante los errores, algunos de capital importancia, que tuvo, brillaron con luz propia algunos actores a los que no es posible catalogar en una clasificación determinada y a los que hay que denominar «eclécticos,» porque, efectivamente, participaron de las tres grandes escuelas declamatorias en auge a la sazón, sin afiliarse de manera exclusiva a ninguna de ellas. Eran estas escuelas la lírica, la efectista y la naturalista, representadas respectivamente por García Luna, Valero y Romea. Las tres gozaban de gran predicamento y tenían entusiastas partidarios, como tenían enconados detractores. Por entonces no se advertía aún la fiebre teatral que años después padecieron nuestros abuelos, y que les llevó a construir coliseos tras coliseos, hasta cerca de una docena de ellos, todos los cuales desaparecieron oportunamente. Fueron estos teatros efímeros: el de Calderón de la Barca, edificado en la calle de la Madera Baja; el de Romea, en la de la Colegiata; el de los Jardines SU SUCESIÓN ARTÍSTICA.

> TEATROS EFÍMEROS.

Orientales, en la del Barquillo; el de la Risa, en la de los Estudios; Bretón, en la de Fuencarral; Variedades, en la de la Magdalena; Luzón, en la travesía del mismo nombre; España, en la plaza de la Paja, y algunos más.

TEATROS DE PROVINCIAS.

Simbolizaban, pues, el arte dramático nacional los teatros principales, el del Príncipe y el de la Cruz, que con el de los Caños del Peral fueron durante años y aun siglos los únicos de la capital de España. Naturalmente, en esos dos teatros era donde se consagraban los grandes cómicos, y así las compañías que para ellos se formaban eran las más importantes, no mereciendo tal calificativo las que se formaban para los teatros provincianos, aunque todas las compañías de Madrid sacasen, todos los años, buenas ganancias en las provincias. Pero los de Madrid no podían, por sí solos, contener todos los comediantes buenos, y Romea en el Príncipe, y Latorre, alternando en temporada con Valero, en la Cruz, monopolizaban el arte dramático sin dar cabida a otros que merecían un puesto preeminente, o dándoles un acceso perfectamente secundario. Este monopolio fué causa de que algunos actores de positivo mérito, antes que aceptar el puesto de «segundos» con Romea o con Latorre, se decidiesen a formar compañía y saliesen a provincias. He aquí, probablemente, el origen de los comediantes eclécticos. Entonces, como sucede ahora y como sucederá mientrasno desaparezca el centralismo, las compañías «provincianas» carecían de repertorio propio y tenían que vivir del que Madrid les suministrase, representando indistintamente el drama o la comedia, con tal que ésta y aquél hubieran obtenido éxito en la Corte y fuesen precedidos de buena fama.

Esto fué, sin duda alguna, lo que ocurrió a nuestros primeros eclécticos: Pedro González Mata, José Calvo y Joaquín Arjona. Eran éstos excelentes cómicos, pero, a pesar de todos los pesares, no podían competir con las figuras preeminentes de la escena, con García Luna, con Latorre, con Romea o con Guzmán consagrados absolutamente en Madrid e insustituíbles en sus teatros. Si querían, pues, trabajar en éstos, tenían que aceptar un puesto inferior a su categoría artística. Si se obstinaban en ser primeros actores, tenían que salir a provincias y, una vez allí, representar las obras que otros habían estrenado. Y ya se sabe lo que es un papel estrenado por un actor de importancia. Buena o mala la creación que él haga, servirá de pauta para los que sucesivamente quieran representar ese papel, porque todos o casi todos cogerán del actor inicial los elementos que consideren más acertados para representar la obra.

GONZALEZ MATA.

Y de este modo, sin darse cuenta, serán unos imitadores. Háganles



Isidoro Máiquez



Joaquín Arjona



CARLOS LATORRE



VICTORINO TAMAYO Y BAUS



ahora representar, como hemos dicho, comedias y dramas indistintamente, y verán cómo toman de sus modelos, cómicos o dramáticos, lo que mejor les parezca, para formarse con ello una manera especial, que es, en resumen de cuentas, el eclecticismo. Si la tisis no hubiera acabado prematuramente con Pedro González Mata, quizás hubiese conseguido este actor, verdaderamente notable por muchos conceptos, definirse personalmente y formar una escuela propia. Pero, enfermo, vencido, cansado de luchar estérilmente en provincias, gastando sus escasas fuerzas sin provecho ni honra, González Mata se acogió a Latorre en concepto de «segundo» y sólo en contadísimas ocasiones pudo brillar como astro de primera magnitud. Fueron esas ocasiones los estrenos de El Rey Monje, de García Gutiérrez, y Alfonso el Casto, de Hartzenbusch, cuvos protagonistas le confiaron, con indudable acierto, los respectivos autores. En esos papeles dió González Mata una nota especial, que, estando basada en un lirismo bien entendido, llegaba frecuentemente a lo trágico sin caer en el efectismo. Cuando murió, en 1843, se llevó a la tumba las esperanzas que en él había puesto el público, de quien mereció el nombre de «Diamante de la escena, más por la multiplicidad de sus facetas artísticas que por la fortaleza de su naturaleza.

Diametralmente opuesto a González Mata, en cuanto a condiciones artísticas, pero ecléctico también, fué don José Calvo, padre de Rafael, el inimitable cantor de los versos románticos. Don José Calvo huyó, en efecto, de todos los sistemas establecidos, cultivando una declamación absolutamente personal, que ni era lírica, ni efectista, ni naturalista, y que se distinguía por su sobriedad, por su nobleza y por su corrección dramática. No pudo nunca hacer primeros actores, ni menos galanes, pero en los tipos de carácter, clásicos o modernos, demostró una asombrosa flexibilidad artística, merced a la cual pudo asombrar al público lo mismo en la comedia del siglo xvii, conceptuosa y culterana, como, por ejemplo, Entre bobos anda el juego, que en la de mediados del xix, tan esencialmente cursi y lacrimosa, tal como Flor de un dia, e igual en el drama calderoniano, solemne y trascendental, que en el romántico, pavoroso y efímero.

Pero ninguno entre los eclécticos tan personal como don Joaquín JOAQUINARJONA. Arjona, en cuyo arte escénico parecen encontrar una rara convergencia los dos polos opuestos de la declamación: el efectismo valerino y el naturalismo romeano. Arjona nació en Sevilla el año 1817 y murió en Madrid en 1875. Su irresistible vocación por el arte dramático y la admiración que le produjo don Carlos Latorre, que bien puede asegurarse fué su primer maestro, le llevaron a la escena el año 1835. Ar-

JOSÉ CALVO.

jona ha sido uno de los casos más estupendos de perseverancia. Dotado de una figura desmedrada y ruín y de una voz áspera y asmática, su presencia ante el público fué acogida, desde el primer momento, con antipatía francamente hostil. La crítica, por su parte, echó leña al fuego, y en torno del actor se condensó una atmósfera implacable. Y sin embargo, Arjona, a fuerza de estudio y de tenacidad, consiguió modificar su propia naturaleza y el juicio adverso del público, llegando a ser un actor atildado, fino, elegante, de dicción pura, de modales distinguidos, que se movía en las tablas con la naturalidad admirable de Julián Romea y que recitaba versos con la dulzura lírica de García Luna, de los que llegó a ser émulo, en ocasiones con ventaja.

En 1845 realizó su deseo de visitar Francia y conocer sus mejores actores. En la creación del protagonista del melodrama *La aldea de San Lorenso* demostró sus vastos conocimientos fisiológicos en aquel mudo que sólo con el gesto y los ademanes hacía llorar al público. Profesor del Conservatorio desde el año 1865, la mayor perfección que dió a la dirección escénica le creó con justicia el título de maestro. También trabajó con Valero y juntos compartieron el aplauso del público en el Teatro del Príncipe. Pero con la diferencia de que Valero se extravió al derivar hacia el efectismo, mientras que Arjona supo conservar siempre su ecuanimidad artística, siendo uno de los intérpretes más felices que han tenido el teatro clásico, la comedia moratiniana, que él resucitó, y el drama de Tamayo, que a él cupo en suerte representar el primero. Arjona dejó muchos y muy notables discípulos, entre los cuales merecen especialísima mención Emilio Mario, los dos Ossorios (Fernando y Manuel) y Victorino Tamayo.

EMILIO MARIO.

El primero heredó de su ilustre maestro el secreto de dirigir la escena, en la que ninguno de sus contemporáneos le aventajó y muy pocos de sus sucesores han conseguido igualarle. Aprendió asimismo de Arjona a ser elegante, pero con una elegancia sobria y bien entendida, no a la manera afectada, empalagosa y artificial de Manuel Catalina; a caracterizarse de modo admirable; a estudiar los tipos con conciencia; en una palabra, a dirigir, a decir y a hacer. Y tan provechosas fueron para Emilio Mario las lecciones de su profesor, que consiguió a su vez formar una escuela que, según oportunamente veremos, ha sido la creadora de la comedia cómica española, valga el pleonasmo.

Cuando en 1874 se abrió al público el magnífico Teatro de la Comedia, se encargó de su dirección a Emilio Mario. Contaba entonces este insigne actor treinta y seis años y llevaba ya de cómico la mitad de ellos, pues debutó en el Español en 1856, en la compañía que dirigió el autor don Luís Olona y en la que figuraban representantes de la importancia de don Antonio Guzmán, don Antonio Pizarroso y don Manuel Ossorio, que fueron sus primeros maestros en el difícil arte de declamar. Después fué contratado por el eminente don Julián Romea, y a sus órdenes, y aprendiendo mucho de él, trabajó en el popularísimo Teatro de Variedades, donde consiguió sus primeros triunfos escénicos. El ejemplo de Ossorio y de Romea influyó poderosamente en Mario, que aprendió en ellos la ciencia declamatoria, ya de suyo harto difícil, y la que es más difícil aún, la de enseñar a declamar a los demás, siendo director de escena.

Esta, hasta la presentación de Mario en la Comedia, no conocía absolutamente lo que era la propiedad de los personajes, del vestuario, de los trajes. Cuanto hemos dicho de las innovaciones hechas por Farinello, por Máiquez y por Romea, queda pálido ante lo realizado por Emilio Mario. Fué éste esclavo de la propiedad escénica y de la caracterización, y a ello más que a nada debió sus ruidosos triunfos y su enorme popularidad. Al abrirse el hermoso teatro de la calle del Príncipe, era absolutamente seguro que la caracterización respondiera a una pauta resobada y falsa. Si un actor tenía que presentarse a escena a hacer un tipo de militar, no había quien evitase que se pusiese bigote y perilla. Si había de hacer un banquero, imprescindiblemente se colocaba patillas. Si el personaje era un cesante, necesariamente sacaba subido el cuello del gabán. Pues bien, Emilio Mario se propuso acabar con aquellos convencionalismos, y acabó. Con su dirección y responsabilidad, no gastaron bigote y «luchana» todos los militares, ni patillas todos los banqueros, ni se subieron el cuello del abrigo todos los cesantes, ni sacaron largos mostachos todos los maridos celosos, ni fueron calvos todos los sabios, ni peludos todos los tontos.

Del mismo modo acabó Emilio Mario con la socorrida costumbre de fingir las comidas. Si en una obra que él dirigiera se tenía que comer, se comía imprescindiblemente. Y al que no sabía comer una cosa le enseñaba a comerla; por ejemplo, los cangrejos de *Tête de linotte*, comedia que Eusebio Blasco tradujo con el título de *Cabeza de chorlito*. Si en alguna obra, como *El amigo Fritz*, había que obsequiar a los invitados con una espléndida comida, Emilio Mario no se paraba en barras. Encargaba la comida a Lhardy y el champaña que se bebía en escena era absolutamente auténtico. Por cierto que en la mencionada obra de Erckmann-Chatrián uno de los personajes tiene que figurar que es un gastrónomo impenitente, y Mario exigió a Ramón Rosell, encargado de dicho personaje, que comiera cuanto indicaba el libro, y el graciosísimo e inolvidable bufo cogió más de una indigestión... por no

desairar a su director. Pero nada pinta los escrúpulos de Emilio Mariocomo la siguiente anécdota: Estaba anunciado en la Comedia el estreno de *El cura de Longueval*, obra que constituyó uno de sus más resonantes triunfos. Pues bien, muchos días antes del estreno, fuése Mario al Rastro y no paró de buscar hasta que encontró una sotana vieja y raída, que envolvió cuidadosamente en un periódico y se la llevó a su casa. Allí hizo que se la limpiaran convenientemente para alejar la posibilidad de algún contagio, y cuando estuvo bien limpia, empezó a usarla a diario.

- —¿Para qué hace usted eso?—le preguntaban sus amigos.
- —Para acostumbrarme a llevarla. No hay peor cosa que salir a escena sin estar familiarizado con el traje que se viste.
- —Y ¿por qué no ha comprado usted o ha encargado una sotana nueva?
- Muy sencillo: porque yo represento un cura pobre y es de suponer que no habrá de usar una sotana nueva y flamante para andar por casa.

En esto, varios días antes del estreno de la obra, cierta mañana, sepresentó en casa de Emilio Mario un sacerdote preguntando por el gran actor. Hiciéronle pasar al despacho, y uno de los hijos fué a avisar a su padre la visita que le esperaba; pero, por más que lo buscó, no pudo dar con él. Sin embargo, la familia hubiera jurado que estaba en casa. Por fin, después de infructuosas pesquisas, el muchacho entró de nuevo en el despacho para decir al visitante que su padre había salido y que no sabían cuándo volvería. Y cuál no sería su sorpresa euando el visitante se echó a reir. Era el mismísimo Emilio Mario, que había salido y vuelto a casa con los hábitos, para ver el efecto que producía. Mario hizo estupendas creaciones de cuantos personajes se encargó. Entre ellas, las más notables fueron las de Las circunstancias, La levita, Las personas decentes, Servicio obligatorio, Clara Sol, Dora, Demi-monde, La dama de las camelias, y las antes nombradas El amigo Fritz y El cura de Longueval.

FERNANDO OSSORIO. De los Ossorios el más importante fué Fernando. Murió prematuramente y su arte no pudo pasar de la categoría de una esperanza, muy legítima, sí, pero no lograda; sin embargo, como muy acertadamente hace observar el señor Funes, se le debe la fusión del gracioso de la comedia antigua con el galán joven de la moderna, bien debido a la índole del talento de dicho actor, bien por la influencia de las compañías de los grandes trágicos italianos, como la Ristori, Salvini, Rossi y otros, que comenzaron a visitar entonces nuestra patria, compañías cuyo actor cómico desempeñaba los galancetes jóvenes del género jo-

coso, cultos y elegantes. Ossorio, tras de haber desempeñado durante algún tiempo los galanes o graciosos, se consagró al drama, y cayó en el efectismo valerino, quizás por su misma identificación con el personaje que representaba. Recuérdase que cada vez que hacía La culebra en el pecho se afectaba de tal modo que había que sangrarle. Por cierto que la noche del estreno de dicha obra en el Español, al decir los médicos que era necesario sangrar a Ossorio para que pudiera continuar representando, el autor de la comedia, don Javier Ramírez, creyendo que la sangría pudiera comprometer la salud del protagonista, y el éxito que él, fundadamente, esperaba, exclamó como pudiera exclamar Gedeón:

—¡Esta noche no puede ser lo de la sangría! ¡Que lo dejen para mañana!

Por último, de don Victorino Tamayo sólo diremos que fué entre todos los discípulos de Arjona el que mejor supo aprovechar las lecciones del maestro, lo cual no equivale, ni mucho menos, a afirmar que fuese el mejor de los discípulos. Lo que pasó fué que Tamayo carecía, como Arjona, de condiciones naturales para la escena, y que siguiendo las enseñanzas de éste, a fuerza de talento y de constancia illegó a ser un comediante notabilísimo, intérprete insuperable de las obras de su ilustre hermano don Manuel, especialmente de *Un drama nuevo*, cuyo protagonista, Yorick, estrenó, consiguiendo uno de los mayores triunfos que artista alguno ha alcanzado en España.

Cosa es indudable que el efectismo nació del romanticismo, cuando la nota sentimental de éste se agudizó en obsequio a la galería, que exigió de él esa concesión populachera; y tanto se extendió la epidemia efectista y tan en boga se puso, que cuantos comediantes querían dar gusto al público no tenían más remedio que hablarle en necio, como recomendó Lope; y si no hablarle, porque no era incumbencia suva, al menos declamarle y accionarle. Así se comprende cómo actores de la talla y el temperamento de García Luna y Carlos Latorre, que empezaron cultivando esencialmente el lirismo, caveran al fin en la vulgaridad de buscar un aplauso efímero a expensas de su gloria futura, mucho más estimable y permanente. Al pueblo le costó poquísimo trabajo acostumbrarse al efectismo. Eminentemente impresionable como es por naturaleza, cualquier plato fuerte es sabroso a su paladar. Y de tal modo se acostumbró a esos manjares cotidianamente servidos, que durante mucho tiempo rechazó todos los demás, a pesar de que algunos de ellos estaban mejor condimentados. Andando el tiempo, la identificación entre la sala y la escena llegó a ser tan absoluta, que aquélla parecía una continuación de ésta. Los VICTORINO TAMAYO.

LA EMOCIÓN EN EL PÚBLICO. espectadores tomaban en serio cuanto ocurría de candilejas adentro y se creían en el caso de intervenir directamente en los conflictos planteados por el autor para resolverlos a su soberana y omnímoda manera.

Recuérdase a este propósito el caso del famoso actor Guillermo Monreal, que cada vez que representaba el papel de Froilán Díaz en Carlos II el Hechizado despertaba de tal modo la indignación del público, que éste rugía contra él, pidiendo airadamente su cabeza. Menos mal que el hombre, para calmar las iras de la sala, acostumbraba sacar debajo de sus hábitos de monje el uniforme de miliciano nacional, y en cuanto la tempestad se le venía encima, tiraba la sotana y aparecía el otro traje, con lo que obtenía uno de los efectos teatrales más estupendos, haciendo que las voces de protesta se tradujeran en gritos de férvido entusiasmo. Pero nadie como don José Valero para apoderarse del público con esta clase de festejos. Bien es verdad que nadie como él conoció el secreto de los efectos teatrales. Fué el verdadero domador de las masas, el que más las conmovió, el que con mayor fuerza las hizo sentir y con mayor eficacia despertó su entusiasmo.

JOSÉ VALERO.

Don José Valero nació en Sevilla el año 1808. En 1830 substituyó como galán joven, en el Teatro del Príncipe, al estimable actor Santiago Casanova, y cuando en 1850 ocurrió la muerte de su hermana y discípula la gran actriz Pepita Valero, partió para América buscando un lenitivo a su dolor. De vuelta a España estrenó en 1858 el soberbio Teatro de Novedades, de Madrid. Citar sus campañas artísticas en la Corte, provincias y las Américas, que volvió a recorrer, no cabe en los estrechos límites de este trabajo. Por sus méritos fué nombrado maestro del Conservatorio, y por su caridad, ejecutando multitud de funciones a beneficio del Hospital de la Princesa, de Madrid, mereció la placa de primera clase de la Orden Civil de Beneficencia, Falleció en Barcelona el 12 de enero de 1891, cuando todavía lograba ovaciones y conquistaba aplausos a pesar de sus ochenta años. En Valero todo era grande, desde las virtudes hasta los vicios, desde el talento hasta la incultura, desde el estudio a las negligencias. Cuando la obra que había de representar carecía de efectos, él los inventaba, unas veces preparándolos reposadamente en su gabinete de trabajo y otras improvisándolos en las tablas. Los ojos de Valero tenían una gran fuerza expresiva de ira, de soberbia, de orgullo y de pasión, o bien de dulzura, de cariño y de apacibilidad. En sus labios temblaban las palabras con acentos desesperados o con cadencias musicales. Todos sus músculos vibraban respondiendo fidelísimamente al pensamiento que la boca traducía. En Valero el efectismo no debe ser considerado como extravío, sino como procedimiento íntimamente sentido. Si al estupendo comediante no se le hubiera ocurrido en un mal día la peor idea de expatriarse, el efectismo hubiera echado en nuestro Teatro raíces muy difíciles de desenterrar. Pero, como ya dijimos, marchó a América y pasó mucho tiempo sin que en su escuela se matriculase un alumno de importancia.

Matriculáronse, por fin, José Mata y Pedro Delgado, cuando ya el efectismo iba de capa caída, y si bien realizaron muy laudables esfuerzos por levantarlo, no lo consiguieron. Esa gloria, como veremos después, estaba reservada a otro genio de la escena. Mata, que empezó siendo discípulo de Mario, se incorporó al valerismo por instinto de conservación. Al lado de Mario no hubiera pasado nunca de la categoría de galán discreto. Volando por cuenta propia podría brillar y ser famoso; pero el brillo y la fama dentro de la apacible comedia de costumbres estaban monopolizados por Mario, y se hacía preciso cultivar un género diametralmente opuesto para ofrecer el contraste, y nada mejor que el efectismo. Y Mata, que tenía una magnifica voz, una gran resistencia física, una buena figura y un gran temperamento, se entregó al melodrama efectista, siguiendo las huellas de Valero, al que recordó siempre.

JOSÉ MATA.

Algo parecido sucedió con don Pedro Delgado. Empezó éste siendo PEDRO DELGADO. discípulo de Latorre y cultivando con entusiasmo el drama romántico. Poco después la preponderancia alcanzada por su rival Tamayo le hizo tomar nuevos rumbos, y a la comedia urbana de don Victorino opuso él su melodrama efectista, que le creó un gran nombre entre el pueblo, pero que en modo alguno le permitió derrotar a su enemigo, que murió en plena gloria, mientras Delgado le sobrevivió durante muchos años, hasta que un día dejó de existir miserablemente en la cama de un hospital de Sevilla. Con él murió el efectismo romántico realista. Cuantos efectistas han venido después han sido más realistas, pero mucho menos románticos.

CALVO Y VICO.

Dos actores grandes y diametralmente opuestos nos trajo la Revolución de Septiembre, y en ellos, y a pesar de lo antitético de sus temperamentos artísticos, se aúna y hermana el efectismo dramático, cristalizado, de una parte, en el lirismo de Calvo y, de otra, en el realismo de Vico. Porque dos efectistas, ni más ni menos, fueron Calvo y Vico, dos extraordinarios efectistas, pero dos efectistas al fin: el uno de la palabra; el otro del gesto. He aquí dos actores que llenan toda una época de la dramática española. Andaluces ambos, ambos enamorados de su arte, ambos comprensivos e inspiradísimos y geniales ambos, ¿quién fué más grande de los dos: don Antonio Vico o don Rafael

Calvo? ¿El Pedro Crespo de El alcalde de Zalamea o el Segismundo de La vida es sueño? ¿El Don Fernando de En el puño de la espada o el Don Jaime de En el seno de la muerte? Dificilísimo sería emitir una opinión segura y cierta respecto a este particular. Si dijéramos rotundamente que don Antonio fué más grande que Rafael, los partidarios de éste le pondrían por las nubes y nos anatematizarían. Y si afirmásemos resueltamente que Rafael fué más grande que don Antonio, los admiradores de éste nos execrarían furiosos. Optamos, pues, por dejar a cada uno que piense como quiera.

Sin embargo, permítasenos emitir un modestísimo parecer, según el cual Vico fué más improvisador que Calvo, y éste más concienzudo que aquél. Vico, que con frecuencia se encontraba apático, llegando a despertar por ello protestas ruidosas en el público, tenía momentos que, reaccionando maravillosamente, alcanzaba cumbres elevadísimas, a las que quizás no ha llegado ningún actor español. Calvo, en cambio, era más reposado, más ecuánime, más igual. Sabía su papel perfectamente y lo decía siempre con la misma grandeza, con la misma fe, con el mismo entusiasmo. Ir a ver a Vico era exponerse a salir defraudado. Ir a ver a Calvo era estar seguro de... ver a Calvo. Vico no solía estar bien más que en las noches de estreno. Calvo lo estaba siempre. Caracterizándose era Vico superior a Calvo. Recitando era éste infinitamente superior a Vico. Cuando ambos hacían el Tenorio -alternando los cuatro primeros actos y los tres últimos-se veía perfectamente la diferencia. Vico estaba inimitable en las escenas del cementerio. Calvo lo estaba en la del sofá. ¿Quién era, pues, más grande de los dos? Calvo no conoció jamás los secretos de la mímica, pero, en cambio, conoció perfectamente los del tono. Su voz respondía a cadencias musicales, siempre muy bellas y, en ocasiones, inefables. Pero sus movimientos no respondían a su voz, y con frecuencia resultaban extraños y desprovistos de ornamentación. Diciendo los versos era incomparable; accionándolos era defectuoso. No era-como dice Funes -trágico a pesar de sentir con fuerza y de saber el arte de luchar. como gladiador, con la fatiga. Y es que, ya en las alturas, sentía la atracción del abismo, se le iba la cabeza, y abrasada su alma por el incendio de los versos, y a distancia del personaje, se despeñaba, con manoteos de epiléptico, por el precipicio de la exageración, haciendo estallar tempestades de aplausos.

RECITACIÓN DE CALVO. Pero en la comedia de capa y espada ¡cuán arrogante, cuán brillantísimo intérprete, aun a pesar de su acción y de sus canturías, y quizás por su virtud misma, gracias a los milagros del talento! El discreteo de la galantería, las baladronadas poéticas del desafío, el fingido mohín de



1. Antonio Vico.—2. Rafael Calvo.—3. Emilio Mario.—4. Ramón Rosell 5. Donato Jiménez



los desdenes, los arrebatos del celoso, la furia del desesperado y los arrullos del amor, eran las notas dormidas en aquel incomparable músico de la recitación española. Y si los críticos le censuraron con justicia, con el alma le siguió el público; porque aquel hombre, más que un mortal de carne y hueso, era décima de Calderón, alejandrino de Zorrilla, relámpago de Echegaray, hoja toledana y lira de nuestro Siglo de Oro sonando a leyendas y a trovadores, a justas y torneos, aventuras de amor y orgullo castellano. Mas ¡ay!, siempre la lira, nunca el personaje, a no ser cuando el cómico resultaba su natural trasunto. Rafael Calvo resucitó el teatro clásico de Lope y Calderón, dió nuevos impulsos al romántico de Zorrilla y el Duque de Rivas, y creó el romántico efectista de la primera época de Echegaray. En todos ellos su voz incomparable dió la nota lírica más armoniosa que ha ofdo nuestra escena. Fué, en resumen, el intérprete más asombroso, más excelso, que ha tenido el tipo de galán español, con sus picardías, con sus sentimentalismos, con su majeza, con su arrogancia, con sus tiernas palabras de amor.

Vico fué todo lo contrario de Calvo. En él tenía poco valor la palabra, con tenerlo, en ocasiones, muy grande. Su fuerza estaba en la mímica, en el gesto, en los silencios, en los mutis, en las transiciones. Con frecuencia se le veía indolente y de pronto se transformaba de un modo terrible v hacía estallar la ovación cuando más próxima parecía la protesta. Era esencialmente efectista, y, sin embargo, nunca preparaba los efectos. Se le ocurrían de pronto, los improvisaba en escena y siempre resultaban grandes y hermosos, como los de su maestro y precursor Valero. Por eso el público aguardaba siempre al llamado «momento de Vico» que le hacía olvidar errores y apatías que en otros actores hubieran sido imperdonables. Como su amigo y rival Calvo. Vico también cultivó el género lirista, representando El Trovador, Don Alvaro, Los amantes de Teruel, y estrenó algunos dramas ultrarománticos de Echegaray, tales como La esposa del vengador, En el puño de la espada y La muerte en los labios. Pero, aun recitando bien, no podía competir con su rival. En cambio, representando Cid Rodrigo de Vivar, Consuelo, La Pasionaria, Otelo o La muerte civil, no admitía a su vez competencia alguna. Era, como Valero, el genio escénico que removía todas las fibras del corazón del público, dominándole en absoluto y haciéndole sentir como ninguno le hizo sentir en aquellos tiempos. Y es que sobre sus facultades de actor estaba su alma de artista, y en un momento determinado, cuando menos se esperaba, su alma estallaba en un espasmo asombroso de inspiración, y su voz y sus ademanes respondían a él con una fidelidad tan grande que pare-

RECURSOS ESCÉ-NICOS DE VICO. cía haberse operado en Vico una transformación repentina. Así eran sus efectos, rápidos, espontáneos, imprevistos, efectos de verdadero trágico, más grandes y convincentes cuanto más inesperados. En Calvo los efectos eran líricos, musicales. En uno hablaba la vida y en otro el arte. Aquél era la realidad y éste la poesía. ¡Si Calvo hubiera tenido la mímica de Vico! ¡O si Vico hubiera sabido cantar los versos como Calvo!

Inútil es decir, dados los méritos y el orgullo legítimo de ambos famosísimos comediantes, que, a pesar del mutuo afecto que se profesaban, fueron entre sí formidables rivales. Y preciso es confesar que la balanza no se inclinó hacia ninguno. Bien es verdad que contribuyó a ello la muerte de Calvo, ocurrida en 1888, poco antes de iniciarse la decadencia de Vico, el cual sobrevivió catorce años a su camarada, pero sin ser ya nunca lo que había sido, y siéndolo únicamente en momentos excepcionales. Quizá esa decadencia fué hija de su propia apatía más que de otra cosa, porque, viendo el campo libre de competidores, sólo pensó en «ir tirando.» Vico, menos pagado de su persona o más poseído de sus méritos que Calvo, no era tan esclavo como éste de la caracterización. Y sin embargo, era indudablemente más admirable que éste, como lo prueba la siguiente anécdota referida por los hermanos Álvarez Quintero:

Ello fué—dicen los ilustres autores—en el Teatro de la Zarzuela la noche del estreno del drama en un acto *Los domadores*, de Sellés. Hallábase Vico en el cuarto de don Julián Romea—de don Julián Romea, el sobrino del gran don Julián, claro—esperando que le llegase «la hora,» o dígase «el turno,» y encantándonos a todos los presentes con las ingenuidades de su amena conversación. De improviso se presentó el segundo apunte:

- -Don Antonio, ¿podemos empezar?-le preguntó.
- -Cuando quieras-contestó don Antonio.

Nos mirábamos los que allí estábamos con cierta sorpresa y lo mirábamos asimismo a él. «Pero, ¿no se viste ni caracteriza? ¡Cosa más rara!» Este fué el pensamiento de todos. Y, como si adivinase nuestra duda, se levantó del sofá en que se hallaba sentado, se fué ante el espejo de Romea, se encasquetó el sombrero flexible que llevaba, descompúsose la corbata un poco, se abrochó con cierto descuido especial la cazadora, frunció el ceño, sesgó la mirada, contrajo la boca, hizo, en resumen, un gesto inolvidable, y encarándose con el concurso, dijo con naturalidad:

-¿Qué tal? ¿Parezco un anarquista?... Yo creo que así está bien. Más que bien estaba, en efecto-terminan diciendo los Quintero:- estaba sublime. Jamás hemos visto transformación igual de la fisonomía de un hombre.

OTROS ACTORES.

Entre los dramáticos es preciso contar, en primer término, a Julio Parreño, que, no obstante haber muerto joven, llegó a ser uno de los característicos más grandes que hemos tenido; a Donato Jiménez, famosísimo intérprete de *El alcalde de Zalamea*; y a José González, el estupendo Juez de *La Pasionaria* y el que, ya en el ocaso de su vida y a raíz de estrenarse el *Cyrano de Bergerac* y por una lamentable indisposición del señor Díaz de Mendoza, improvisó el dificilísimo papel de protagonista, obteniendo un triunfo colosal. No hay que olvidar tampoco a Joaquín García Parreño, quien alcanzó su mayor popularidad en el Teatro catalán, ni a los actores Izquierdo, Guerra, Muñoz y Tutau, que tanto trabajaron en el drama castellano en Barcelona, Zaragoza, Valencia y Murcia, en la segunda mitad del siglo pasado.

La gracia tradicional del sainete, del pasillo v del entremés tuvo en el siglo pasado tres representantes a cual más discreto: Mariano Querol, Pedro Cubas y Antonio Guzmán. Los tres, y especialmente el último, supieron mantenerse dentro de los límites pertinentes de la gracia, y sin dejar de tener ésta en grandes cantidades, no olvidaron jamás el respeto que al público debe merecer un actor por muy popular que éste sea. Bien es verdad que Guzmán, como Cubas y Ouerol. bebieron en las buenas fuentes del naturalismo de Máiquez su sistema declamatorio, y en toda ocasión procuraron hacer compatible la vis cómica con la realidad escénica. Pero llegó el efectismo dramático entronizado por Valero y se acabó, como por ensalmo, aquella naturalidad artística, tan digna y honrosamente sostenida por Julián Romea en la alta comedia y tan arteramente asesinada por Mariano Fernández en la comedia de figurón. ¡Si éste hubiese podido calcular el daño que sus extralimitaciones escénicas habían de producir en el teatro! Porque es el caso que, aun habiendo existido siempre los actores «morcilleros, siempre se habían conducido con alguna circunspección ante los auditorios; pero desde que Fernández comenzó a colaborar espontáneamente con los autores, y el público, en vez de rechazar indignado la colaboración, optó por aplaudir, pocos, poquísimos son los actores cómicos que no hayan echado su cuarto a espadas, enmendando la plana al dramaturgo y poniéndole frecuentemente en ridículo, cuando no comprometiendo sus respetabilísimos intereses.

Mariano Fernández poseía indudablemente mucha vis cómica, y precisamente por eso no necesitaba echar mano de efectos extravagantes para producir la risa de la sala. De poco sirve también que, a veces y merced a sus ocurrencias interlineadas, salvase alguna obrilla

MARIANO FERNANDEZ. de mala muerte. Por encima de estos favores particulares hechos a escritores que tal vez no lo merecían y que seguramente no los agradecieron, y por encima de todas las carcajadas que pudieron dar nuestros abuelos a la vista de aquellos sombreros pasados de moda y de aquellos chalecos y casaquines pintorescos que solía sacar Mariano Fernández, está el mal que éste causó al convertir en payasos los actores cómicos. Porque sin el triunfo del efectismo morcillero de Fernández no hubiera existido tampoco el de los bufos, y Rosell y Zamacois, que tenían muchísimo talento, hubiesen sido dos grandes actores cómicos en vez de dos clowns de circo.

RAMÓN ROSELL.

Rosell era un buen señor que vivía en Barcelona entregado a la noble y honradísima teneduría de libros, y al que don Francisco Arderíus metió en golondrones de hacerse cómico, presentándole en Madrid en calidad de primer actor de sus celebérrimos «Bufos.» Las demasías que allí cometió Rosell no son para descritas. Cuanto más le aplaudía el público, más tonterías ejecutaba en escena, más morcillas interlineaba v más desafueros salían de su boca. Si en vez de tomar la gente a broma aquellos absurdos, los toma en serio, Rosell no hubiera podido vivir en Madrid. Pero los tomó a chirigota y el payaso se hizo dueño de la concurrencia, hasta el extremo de que un director tan pulcro como Emilio Mario incurrió en la debilidad de contratar a Rosell como primer actor de la Comedia, y en el teatro de la calle del Príncipe, y ante aquel auditorio elegante, exquisito, aristocrático, prosiguió Rosell sus locuras cómicas, a expensas, frecuentemente, de la más elemental delicadeza. Rosell tenía a gala no estudiar nunca ningún papel y decir lo que se le ocurriera y hacer lo que le pareciese oportuno. Y como los autores no lo tomaban a mal y el público lo recibía bien, el arte bufo del comediante catalán hizo prosélitos y esta es la hora en que puede decirse que aún no ha desaparecido completamente del teatro.

RICARDO ZAMACOIS. Mucho más estimable que Rosell fué Ricardo Zamacois, actor muy reflexivo y estudioso mientras permaneció al lado de Emilio Mario, y que en cuanto se separó de éste cayó en la apatía y en la negligencia, primero, y en la bufonada, después. Carecía de la espontaneidad de Fernández y de Rosell, y todos los efectos cómicos eran estudiados. En descargo suyo, nunca debemos olvidar que Zamacois sufrió amarguras privadas que cambiaron por completo su carácter. Alguien ha dicho de él que resultó ser una lágrima dentro de un cascabel, y así es la verdad. Otro bufo muy popular fué Manuel Rodríguez, hijo de don Nicolás, el bufo por excelencia, hoy casi olvidado. Manuel Rodríguez unió a la herencia artística que le legó su padre las enseñanzas

recibidas de Rosell, y fué, como aquél, bufo, como éste, morcillero, y como ambos, un payaso de cuerpo entero, que hizo reir mucho al público con sus desahogos escénicos, con su arte burdo y con sus astracanadas. Hay que mencionar otro actor cómico, Domingo García, modelo de sobriedad y discreción y cabal intérprete de los papeles de gracioso, especialmente en las comedias de magia. Éste, Julio Ruiz y quizá Ontiveros hayan sido los últimos descendientes directos de Rosell. Descendientes indirectos quedan aún muchos por desgracia. Que eso de soltar morcillas, exhibir trajes ridículos y dibujar gestos grotescos, cosa es que parece inherente a nuestros actores cómicos de zarzuela.

Como no todo había de ser triunfo de la bufonada y de la sal gorda, por encima del arte representado por Mariano Fernández y sus disci- DE EMILIO MARIO. pulos y sucesores quedó el de Emilio Mario, arte puro, correcto, limpio y perdurable. Emilio Mario, no contento con ser un gran actor, fué también creador de un gran arte. En lugar de sentir los egoísmos de Máiquez y de Romea, que todo se lo reservaron para sí, sin transmitir nada a sus discípulos; Mario, formidable director de escena, enseñó a sus actores cuanto él sabía y logró formar una generacióa de buenos cómicos, que contrasta evidentemente con la de payasos, creada por Mariano Fernández. De esa escuela salieron, en primer lugar, José Vallés y Antonio Riquelme, que fueron con Luján los fundadores del «género chico,» al que luego despreciaron consagrándose a la alta comedia, en la que uno y otro, y por los más encontrados procedimientos, lograron alcanzar resonantes triunfos: Vallés a fuerza de discreción y de estudio, y Riquelme a fuerza de gracia, de naturalidad y... de falta de estudio. También salieron de la misma escuela Julianito Romea y Pedro Ruiz de Arana, que como sus condiscípulos estuvieron

veces en la comedia apacible y circunspecta. Asimismo concurrieron a las aulas de Mario y aprovecharon muy LARRA, BALAGUERT fructuosamente sus lecciones Larra y Balaguer, inimitable pareja de YOTROS ACTORES. actores cómicos que fueron durante muchos años las dos columnas masculinas del coquetón Teatro de Lara, y que cuando salieron de él salieron juntos y juntos siguieron alcanzando legítimos lauros en provincias hasta que la muerte los separó. De igual modo asistió a la misma cátedra don Enrique Sánchez de León, archielegante y correcto a lo Catalina, hombre de finísimo trato y de indiscutible talento, que hubiera sido un actor extraordinario, si la naturaleza, frecuente adversaria de la gloria escénica, no le hubiese regateado facultades indis-

pensables para triunfar en las tablas. Y fueron, por último, discípulos

matriculados a veces en el género chico, juguetón y revoltoso, y a

privilegiados de Emilio Mario Pepe Rubio y Javier Mendiguchía, cómicos que, como Larra, aunque retirados de la escena, alcanzaron muy justa fama de artistas espontáneos, naturales, graciosos y discretísimos. Pero ninguno entre los nombrados, que son los que ya no viven o no trabajan, tan grande, tan personal como don Miguel Cepillo. Quizá alguien se horrorice al ver incluído este nombre en la lista de los discípulos de Emilio Mario. No hay para qué alarmarse. Cepillo, no obstante su personalidad de actor de carácter que parece descender directamente, como Donato Jiménez, de don José Calvo, fué un alumno de la cátedra de Mario, con el que aprendió a hacer los papeles de galán. Si después, ya viejo, fué el barba por excelencia, a la edad debe achacarse, no a la voluntad del cómico, que, por su gusto, nunca hubiera dejado de ser joven.

En la escuela de Mario no se ha notado nunca, o se ha notado muy contadas veces, el eclecticismo de su ilustre fundador. Desde un principio se adivinaron en ella tendencias naturalistas, y a medida que ha ido avanzando el tiempo se han advertido con más fuerza y arraigo esas tendencias, que no son ciertamente su única característica, pues lo que más la distingue es la escrupulosidad con que atiende a la escena. Compañía a cuyo frente vaya un discípulo de don Emilio, compañía que representará las obras como el autor manda que se representen: diciendo lo que él dice, haciendo lo que él dispone y vistiendo como él quiere que se vista. Lo que equivale a afirmar que, actualmente, los principales directores de compañías cómicas son discípulos de don Emilio Mario.

Además de los anteriores y como merecedores de mención honorífica extraordinaria debemos mencionar a los actores de zarzuela que lograron grandes y merecidos aplausos tanto por su escuela declamatoria como por su caracterización, tales como Joaquín Manini, el famoso Caballero de Gracia; Andrés Ruesga, José Subirá, Miguel Tormo, Pedro Constanti, Ramón Hidalgo, Vicente Caltañazor, José Mesejo, el Rata 1.º de La Gran Via y el Tabernero de La Verbena de la Paloma; Julio Ruiz, el felicísimo intérprete de la polca de El año pasado por agua; Julián Romea, el Sir Jorge de La Viejecita; Pepe Riquelme, el Críspulo de Los aparecidos; y viniendo a los últimos tiempos, Orejón, Pinedo, Antonio González, Pepe Ontiveros, Emilio Carreras, Sanjuán, Cerbón, Ruiz de Arana, Sígler y muchísimos más. Y con lo dicho basta para que el lector comprenda cuáles han sido las creaciones más notables que, a nuestro pobre, pero leal, saber y entender, han hecho los cómicos más famosos de la segunda mitad del siglo xix.

CAPITULO IX

Autores cómicos y dramáticos de la última mitad del siglo xix.

Noticias de sus obras y situaciones más culminantes de las mismas.

Quizá estemos equivocados, pero, a fuer de sinceros, hemos de confesar que no sentimos una gran predilección por las comedias de los primeros tercios del siglo xix. Reconocemos ¿cómo no? el talento de sus autores y hasta justificamos la inocencia con que escribían, dada la simplicidad del ambiente. Dijérase que las gentes, atentas de modo exclusivo a los negocios políticos, miraban con desdén el teatro y únicamente iban a él buscando una abstracción momentánea, que, en haciéndoles olvidar las hondas luchas revolucionarias, les dejaba absolutamente satisfechos. Hoy no sucedería lo mismo, pese a la necesidad que todos sentimos de olvidar, siquiera sea por unos instantes, las cuestiones sociales que tan intensamente nos preocupan. Pasa don Manuel Bretón de los Herreros por el más afamado autor cómico de la primera mitad del siglo de referencia. Y pasa, a nuestro juicio, con tanta justicia, que si dijéramos que es el único que merece tal nombre de autor, no habríamos exagerado. De los contemporáneos de Bretón ninguno consiguió crear situaciones cómicas de verdadera importancia, y si alguna aparece en sus obras, más es producto del talento ajeno que del ingenio propio. Hemos de esperar, pues, a que surjan, en la segunda mitad del siglo, las dos escuelas cómicas que más gracia han aportado al Teatro español: la de la comedia de figurón, que da lugar después a la de enredo y produce más tarde el vaudeville y, por último, la actual astracanada, y la del sainete, de la que nace nuestro incomparable género chico.

Inicia la primera Narciso Serra, autor de cuarenta y una obras teatrales, algunas de ellas famosas. A la escuela de éste se afiliaron desde un principio varios autores de nota, entre los cuales merecen especial mención Ramos Carrión, Vital Aza y Miguel Echegaray. A ellos debieron nuestros padres muchos ratos de regocijo y a ellos debe el Teatro contemporáneo muy notables situaciones cómicas.

Vital Aza nació en Pola de Lena (Asturias) el 28 de abril de 1858.

ESCUELAS CÓMICAS.

VITAL AZA.

Estudió en Oviedo y fué a Madrid a cursar la Medicina, pero siemprese ocupó más en las Musas que de los libros de texto, y cuando losamigos le reprochaban su falta de afición a su carrera, solía decir con singular gracejo:

—Soy un fiel cumplidor de los mandamientos. El quinto no matary y o no quiero echar sobre mi conciencia la muerte de ningún enfermo que se confíe en mi ciencia un tanto distraída.

Logró fama de poeta festivo colaborando en el Gil Blas primero y después en El Cohete, El Garbanzo, el Jaque-Mate y, sobre todo, en el Madrid Cómico y La Gran Via. Hacia el año 1903, sintiéndose bastante enfermo, se trasladó a Málaga, donde se casó, y por gratitud pasaba los inviernos en esta «Niza española,» desempeñando una cátedra en la Academia de Declamación. Sus obras escénicas, algunasaplaudidas con entusiasmo, fueron muchas, entre las que se cuentan El señor gobernador, Zaragüeta, La Praviana, San Sebastián mártir, Perecito, El señor cura, Sueño dorado, El rey que rabió, El oso muerto, Chifladuras, Francfort, La rebotica, La calandria, Los lobos marinos, Ciencias exactas, El afinador, Tiquis miquis, El padrón municipal, El sombrero de copa y Su Excelencia, varias de ellasen colaboración con Ramos Carrión, Blasco, Estremera, Echegaray (Miguel) y otros. En sus últimos años injustas críticas amargaron su vida v esto le hizo aminorar su labor literaria. Murió en Madrid en el año 1912.

Para terminar, referiremos alguna situación cómica de sus obraspara que el lector juzgue. Se trata de la obra titulada Noticia fresca. Dos estudiantes han pasado de juerga la noche, visitando, entre otros, un establecimiento de vinos de la calle del León, donde sospechan haber armado una pequeña bronca. Vuelven a casa completamente borrachos, y, ya muy entrada la mañana, cuando se les han pasado los vapores del alcohol, encuéntranse en los bolsillos unoscuantos duros cuya procedencia ignoran y varios objetos cuyo origen no pueden explicarse. «De casa del tabernero,» se dicen, y se quedan tan frescos, disponiéndose a emplear dignamente el dinero. Leen El Imparcial, y joh dolor! se encuentran de manos a boca con la terrible noticia de que dos jóvenes decentemente vestidos penetraron durante la noche anterior en una taberna de la citada calle y robaron y asesinaron al tabernero. Los pobres estudiantes se echan a temblar, viéndose en la cárcel y propalados sus nombres en los romances de ciego. Viene a complicar la situación un guardia que llega a la casa con propósito de quedarse allí de huésped, al que los presuntos crimina; les, creyendo que va a prenderlos, tratan de sobornar, entregándole



VITAL AZA



Joaquín Dicenta



JAVIER DE BURGOS



MIGUEL ECHEGARAY



el dinero. Hasta que uno de ellos se fija en la fecha del periódico, y ve, con la natural alegría, que es del año 72.

Francisco Javier de Burgos Larragoiti. Nació en el Puerto de Santa María el 25 de agosto de 1842, pero se crió en Cádiz, donde hizo sus estudios de primera enseñanza para ir después a Madrid en 1855 para prepararse para la Escuela de Ingenieros de Caminos; pero, muerto su padre en Filipinas, que era presidente de Audiencia, Javier regresó a Cádiz al lado de su madre. Allí colaboró en varios periódicos y se dió a conocer como autor dramático. En 1863 volvió a Madrid y redactó El Contemporáneo, protegido por el inolvidable andaluz don José Luís Albareda. No le fué muy bien en la Corte y obtuvo una plaza de oficial del Gobierno civil de Cádiz, cargo del que fué despojado por la revolución de Septiembre de 1868. Alternó sus ocupaciones con la dirección del periódico La Palma.

Citaremos entre sus obras escénicas la popular zarzuela Cádiz, A Sevilla por todo, Fiesta Nacional, Caramelo, El bergantin Adelante, Las visitas, ¡Cómo está la sociedad!, Los valientes, Una noche buena, Cádiz a vista de pájaro, ¡Hoy sale, hoy!, Los gatos pardos, Los cómicos de mi pueblo, I dilettanti, De verbena, Cómo está mi marido, La conquista de un papá, Correr el caballo, Una aventura en Siam, El novio de doña Inés, Aguas minerales, Censo de población, Agua y cuernos, Tres visitas oportunas; Oro, amor y chocolate; Juan Pitón o el rev de los mataores, De Cádiz a Sevilla, En la prevención civil. Pavo y turrón, Manolito, Política y tauromaquia, Restaurant de las tres clases, Las grandes potencias; Boda, tragedia y guateque; La boda de Luis Alonso o la noche del encierro, Cuidadito con los hombres o el merendero de la Pepa, La gente de pluma, Trafalgar, Candidita. La futura de mi tio, Las mujeres y El mundo comedia es o el baile de Luis Alonso. Algunas de estas obras fueron escritas en colaboración con Luceño, Fernández Shaw, Pina y Domínguez y Navarro. Resplandece en todas ellas un gran conocimiento de los recursos teatrales, dentro de una suma sencillez en el argumento, tendiendo siempre a la pintura de las costumbres y al estudio psicológico de los tipos.

Juan Antonio Cavestany y González Nandín. Nació este autor dramático en Sevilla el 31 de diciembre de 1861 y allí vivió y se educó. Su padre desempeñó importantes cargos públicos. A los diez y seis años estrenó el drama *El esclavo de su culpa*, en el Teatro Español, que fué un exitazo, aunque algunos críticos le trataron con injusta crueldad. Cavestany fué diputado a Cortes y Director general. Estuvo algún tiempo en América. Dió a la escena *El caserio, Sobre quién viene*

JAVIER DE BURGOS.

JUAN A. CA-VESTANY. el castigo, Juan Pérez, Salirse de su esfera, Grandezas humanas, Nerón, La reina y la comedianta, La duquesa de la Vallière, Los tres galanes de Estrella, ¡Ay, que tio!, La noche antes, Farinelli, El idilio de los viejos, Despertar en la sombra, Pedro Bastardo, Sofia, Que ustedes lo pasen bien y Las andanzas de Clorinda, preciosa comedia, cuyo estreno fué un éxito en el Teatro Goya, de Barcelona, en 1923.

CRIADO BACA.

Heliodoro Criado Baca. Nacido en Málaga, donde hizo sus estudios y cultivó muy poco la literatura, trasladóse a Madrid, donde probó fortuna en los escenarios. Colaborando en casi todas sus obras con Luís Cocat, obtuvo aplausos y dinero. Se dedicaron especialmente a escribir libretos para el género chico, siendo sus obras más aplaudidas La caricatura, Nina, Sin contrata, El gallito del pueblo, Los gorriones, El guardapié del diablo, Los intrusos, Cosas de España, El capitán Mefistófeles, Sitiado por hambre, El marido de mamá, El ratón y el gato, La seña Manuela, ¡A Capellanes!, Los cotorrones, A la Exposición, Arlequina, A toda vela, Dos chicos en grande, La barrica de oro, La comida de boda, La Patti y Nicolini, Los solterones, La velada de Benito, Noche Buena, Papá suegro, Quedarse in albis, Perder los estribos, Un loco hace ciento, Quien más mira... y Correo interior.

JOAQUÍN DICENTA. Joaquín Dicenta. Nació en Calatayud y fué bautizado a los pocos días en Vitoria, en 3 de febrero de 1863. Durante su juventud colaboró en varios periódicos literarios hasta que en 1887 y en el Teatro de la Princesa la compañía Calvo-Vico estrenó el primer drama de Dicenta El suicidio de Wérther, en cuatro actos v en verso. Dicenta había rodado por los teatros con el manuscrito del drama debajo del brazo sin conseguir estrenarlo, bregando con cómicos impertinentes y empresarios infatuados, que le contestaban con desplantes o con evasivas, hasta que su madre cogió el drama y se lo llevó a Tamayo y Baus, quien lo recomendó y se estrenó. Roto ya el hielo, Dicenta estrenó, sin peregrinaciones por los escenarios, su segunda obra, una leyenda dramática titulada Honra y vida, en Zaragoza, en 1888. La compañía de Antonio Vico estrenó en el Teatro Español en 1889 el drama en tres actos y en verso La mejor ley... Puesto ya en contacto con el público, comenzó a producir abundantemente y a estrenar con frecuencia. En 1894 estrena el drama lírico en tres actos y un epílogo El duque de Gandia, con música de los maestros Llanos y Chapi, representándose esta obra con gran éxito en el Teatro de la Zarzuela. A fines de este mismo año la compañía de Emilio Mario estrenó en la Comedia el drama en tres actos y en prosa Luciano.

En 1895 estrenó en el Teatro de la Comedia la compañía de Emilio

Mario y Emilio Thuillier su drama Juan José. En 1896 y en el mismo teatro se representó El señor feudal. En 1898 en el de Price se estrenó el drama lírico en tres actos y en verso, en colaboración con Manuel Paso, Curro Vargas. En el 1899 estrenó otro drama lírico en tres actos y en verso La cortijera. Apenas merece mencionarse el estreno del monólogo que estrenó el mismo año y en el mismo teatro El tio Gervasio, pero sí debemos mencionar el estreno del drama lírico Raimundo Lulio, en el Teatro Lírico, con música del maestro Vives. A raíz de este estreno tuvo otro en Barcelona con la compañía de Thuillier del drama en tres actos Aurora, que fué reestrenado en el Teatro de la Alhambra, de Madrid, por la compañía García Ortega. En la misma temporada y por la misma compañía estrenó el jugute cómico De tren a tren. Después estrenó el Juan Francisco, Pa mi que meva, La conversión de Mañara, que estrenó en Málaga la compañía de Miguel Muñoz; Entre rosas, Amor de artistas, El vals de las sombras, ·Daniel, representado por la compañía Guerrero-Mendoza en el Español en 1906. La misma compañía le estrenó el sainete Los majos de plante, en colaboración con Pedro de Répide. Con el mismo autor compuso una refundición o paráfrasis de la novela de Tirso de Molina Los tres maridos burlados, a la que puso música el maestro Lleó; Lorenza, Confesión, El crimen de ayer. En 1907 tradujo El místico, de Rusiñol. En 1911 Sobrevivirse y en el 1914 El lobo. Al morir el 20 de febrero de 1917, tenía en preparación una comedia para María Guerrero que había de titularse Gente nueva y un drama en cuatro actos y un epílogo que se titularía Malvarrosa.

Miguel Echegaray Eizaguirre. Hermano del eminente autor don José, tuvo por cuna Quintanar de la Orden (Toledo), donde vió la luz el 29 de septiembre de 1848 en un viaje que de Madrid a Murcia hizo su madre. A los diez y seis años estrenó su comedia Cara y cruz, en el Teatro del Circo, con aplauso merecido. Terminó las carreras de Derecho y Filosofía y Letras, ejerciendo en la Corte la primera después de 1869. Fué secretario particular de su hermano, siendo ministro, diputado a Cortes en 1873 y activo y discutidor académico de la de Turisprudencia. Aprendió varios idiomas, entre ellos el francés, el inglés, el alemán, el latín, el hebreo y el italiano. Poeta fácil y gran conocedor de la escena, escribió innumerables obras, dramas, comedias, zarzuelas, sainetes y monólogos, recordando Inocencia, Los Hugonotes, El octavo no mentir, Servir para algo, Caerse de un nido, El enemigo, Viviren grande, Sin familia, Echar la llave, En plena luna de miel. Gigantes y cabezudos, El sexo débil, Abogacia de pobres, ¡ Al santo!, ¡al santo!; Contra viento y marea, Vánitas vanitátum, Haz bien,

MIGUEL ECHEGARAY. El número 3, El domingo de Ramos, Magda, La rabalera, La diligencia, Mimo, Baile de trajes, La monja descalza, La viejecita, Sin solución, La vieja ley, La señá Francisca, El dúo de La Africana, La niña mimada, La credencial, Abogar contra si mismo, Viajeros de Ultramar, ¿Me conoces?, En primera clase, Meterse a redentor, La lista grande, Ni la paciencia de Job, Por fuera y por dentro, Como las golondrinas, Enseñar al que no sabe, ¿Péres o López?, Cómo se empieza, El otro, Escurrir el bulto, La elocuencia del silencio y La fuersa de un niño.

JOSÉ ESTREMERA.

José Estremera. Lérida fué la patria chica de este poeta dramático, que vino al mundo en 7 de noviembre de 1852, estando su padre de gobernador de aquella provincia. Estudió Humanidades en el Instituto de San Isidro, en Madrid, y la Jurisprudencia en la Universidad Central. Escribió varias obras dramáticas que las empresas le rechazaban. hasta que la intervención de su amigo íntimo Jacinto Octavio Picón consiguió que el 6 de febrero de 1873 se estrenase en el Español su juguete Pruebas de fidelidad. Cinco días después se proclamó la República y el Español se cerró para convertirlo en cuerpo de guardia. Descorazonado Estremera, estuvo sin escribir varios años, hasta que Vital Aza le animó y escribieron Noticia fresca, representándose en el Español el 27 de noviembre de 1875. Colaboró asiduamente en el Madrid Cómico. Escribió para la escena unas 75 obras, entre ellas: Ni visto ni oido, Las hijas de Zebedeo, Don Luis Mejias, Ganar tiempo, Tentar al diablo, La cruz de fuego, El hermano Baltasar, El demonio que las entienda, Los trapos de cristianar, San Franco de Sena. Mimi, La cuerda floja, El mesón del Sevillano, La flor del trigo, ¡Cariño!, Pares o nones, Música clásica, La serenata, Perros y gatos, Juan y Pedro, El ventanillo, La cáscara amarga, A tontas y a locas, El organista, La de San Quintin, La Zarina, Hay entresuelo, El otro vo, La venta del pueblo. Fué muy dado a los colaboradores. Murió en Madrid.

FELIU Y CODINA.

José Feliu y Codina. En Cataluña se dió a conocer como escritor mucho antes de los éxitos logrados en la Corte. Era abogado y colaboró en todos los periódicos satíricos de índole literaria. Dió al Teatro catalán numerosas obras, con otros tantos éxitos. Establecido en Madrid, cultivó el drama de costumbres castellanas con obras que el público acogió con espontáneo aplauso. Todos los teatros de España y América acogieron sus obras. Son éstas: La Dolores, La real mosa, Confesión general, Maria del Carmen, Miel de la Alcarria y Un libroviejo. Murió en Madrid el 2 de mayo de 1897. El maestro Bretón convirtió en ópera La Dolores.

FERNANDEZ SHAW.

Carlos Fernández Shaw. Nació en Cádiz, en donde hizo sus primeros ensayos y sus primeros estudios. Concurrió a certámenes y en ellos dió a conocer sus dotes de poeta lírico. Su fecunda labor dió a la escena dramas, comedias, zarzuelas y sainetes. Recordamos La Revoltosa, Las castañeras picadas, El alma del pueblo, Las figuras del Quijote, Las Bravias, El tirador de palomas, El cortejo de la Irene, Los buenos mozos, Los hijos del batallón, Don Lucas del Cigarral, Los juglares, El gatito negro, La buenaventura, La chavala, El maldito dinero, Polvorilla, Los Timplaos, Tres cosas de Jerez, Tolete, La venta de Don Quijote y ¡ Viva Córdoba!; las óperas Margarita la Tornera y Las grandes cortesanas; los dramas Severo Torelli, La bendición y La tragedia del beso; el sainete No somos nadie y el juguete El hombre feliz. Fué mantenedor de los Juegos Florales de Málaga en 1910. En Madrid ocupó un puesto de diputado provincial. Enfermo en sus últimos años, murió de manera trágica en El Pardo el año 1911.

Francisco Flores y García. Nació en Málaga el 30 de junio de 1846. FLORES Y GARCIA En 1868 fué director del periódico El Nuevo Dia. Quiso probar fortuna en el teatro y el señor Ruíz Borrego le estrenó en 1869 su primera obra, titulada Saber amar, en el Teatro del Príncipe Alfonso. Se trasladó a Madrid y prontó logró reputación de autor dramático y de fácil poeta. Fué director del Teatro de Lara. Ocupó la secretaría del Gobierno civil de Ciudad Real y, más tarde, el gobierno de la República le nombró gobernador de aquella provincia. Entre sus obras recordamos Saber amar, El 1.º de enero, El 11 de diciembre, Aves y flores, Entre amigos, Escuela de amor, Receta contra el suicidio, Vicente Peris, Llevar la corriente, El punto de partida, Cortar la retirada, Como barbero y como alcalde, Las cartas de Leona, Ensayo general, De Cádiz al Puerto, La madre de la criatura, Cuestión de táctica, Los vidrios rotos, Navegar a todos vientos, El coco, La ley del embudo, Galeotito, Por las ramas, Lo prohibido, De pesca, Conflicto entre dos ingleses, En carne viva, El diablo harto de carne, Juicio de faltas, Quisquillas, Detrás de la cortina, Doña Juanita, La más preciada riqueza, Ingratitudes de un rey, Un defecto, Doña Concordia, Se desea un caballero, El nacimiento de Tirso, La herencia del abuelo, La última carta, Baltasara la pollera, El paraiso, El hombre de las gafas, El rey de los animales, Engañar al enemigo, Guzmán el malo, La pastora, Las botellas, Mapa-Mundi, Mixto de inglés y canario, Política interior, Trinidad, Los niños, Procedente de empeño, Clases pasivas, El hijo de su papa, El maniqui, El número uno, El oro de la reacción, Ganar el pleito, La gente de bronce, La mejor gramática, La revolución, Las Carolinas, Meterse en honduras, Pasados por

agua, Quedarse al paño, Raimundo de Coria, Una doncella de encargo, Fea, Táctica moderna, La aguja de marear, Choque y descarrilamiento, La carta de una mujer. Francisco Flores y García murió en Madrid a consecuencia de haber sido arrollado por un tren en la estación del Mediodía.

FRANQUELO MARTINEZ. Ramón Franquelo Martínez. Nació en Málaga, donde se dedicó desde niño a los trabajos literarios y en la Sociedad El Liceo hizo sus primeras armas. En 1851 fundó el periódico El Correo de Andalucía. Publicó varios libros, entre otros, Risa y llanto, Cuentos, mentiras y exageraciones andaluzas, y la Crónica del viaje de Isabel II a Málaga. Dió a la escena dramas de tanto interés como El corazón de un bandido, El capitán recluta, Treinta días después, Herodes, La flor de estepa, Doña Juana la Loca, La luz del Tajo, Atrevimiento y fortuna, El amor de un rey y Los ojos de una reina; las comedias De tal palo tal astilla, Un secreto espantoso, La traición de Bocanegra, El que se casa..., El alcalde de Benamocarra, Ella, La Giralda, Dos y ninguno, Plutón y Proserpina y Matías o el Jarambel de Lucena; las zarzuelas De la muerte a la vida, El grito español y En boca tapada, y las refundiciones de El traidor contra su sangre y El valiente Cambusano, Murió en Málaga el 22 de mayo de 1875.

ANGEL GUIMERA.

Angel Guimerá. Tanta gloria ha dado este autor al Teatro catalán como al castellano. Nació en Santa Cruz de Tenerife, Niño todavía, establecióse en el Vendrell y más tarde fué a Barcelona, siendo su primera poesía escrita en catalán y que publicó La Gramalla. Colaboródespués v dirigió la revista La Renaixensa, dando a conocer allí sus mejores poesías catalanas, coleccionadas en 1890 y 1917. En los Juegos Florales de Barcelona obtuvo los primeros premios, siendo proclamado Maestro en Gay Saber en 1877. Pronto conquistó envidiable reputación como poeta trágico. Su primera obra fué una tragedia que escribió en 1879, titulada Gala Placidia, de notable clasicismo. Enrique Gaspar tradujo al castellano su tragedia Mar y cielo, que el eminente actor Rafael Calvo estrenó con éxito grande en Barcelona y que no pudo llegar a Madrid por haberle sorprendido la muerte en Cádiz. Tocó este honor a su hermano Ricardo y en 1891 en el Teatro Español. y desde aquella noche se estimó a Guimerá como autor de primera fila. ¿Cómo es posible olvidar a quien ha legado a nuestra escena obrascomo Tierra baja, la sublime creación de Borrás, Maria Rosa y El Padre Juanico y otras aplaudidas producciones, escritas todas en catalán y vertidas al castellano, que deben sumarse a los triunfos conquistados en su lengua regional? Como historiamos aquí solamente el teatro castellano, citamos sólo la labor de Guimerá en cuanto se ha



1. José Estremera.—2. José Feliu y Codina.—3. José Jackson Veyan 4. Ramón Nocedal.—5. Miguel Ramos Carrión



incorporado a dicho teatro, ya que el estudio del teatro catalán tendrá su sección aparte.

José Jackson Veyan. Oriundo de familia inglesa, fué su padre el escritor dramático gaditano don Eduardo Jackson Cortés, que nació hacia 1825 y murió en Madrid en 1890. Jackson Vevan nació en Cádiz en 6 de julio de 1852, y hechos los primeros estudios ingresó en el cuerpo de Telégrafos en 1871. Prestó excelentes servicios durante la guerra carlista, otorgándosele la cruz del Mérito Militar, que no es la única que posee. Su vena fecunda le hizo popular, colaborando en millares de periódicos, ya en verso, ya en prosa, en serio o en festivo. Aficionado a Juegos Florales y Certámenes, ganó bastantes premios en Madrid, Barcelona, León, Zaragoza, Sevilla y otros puntos. Publicó libros en prosa y verso. Desempeñó la Secretaría del Círculo Artístico y Literario. Sus obras dramáticas pasan de doscientas. Mencionaremos Prueba de amor, De Madrid a Paris, Los trabajadores, Toros de puntas, La caza del oso, Los baturros, Toros embolados, Una onza, Una limosna por Dios, Seis reales con principio, Grandes y chicos, Los guapos, El guante amarillo, Los granujas, La gatita blanca, La flor de la mañana, En el otro mundo, Circo nacional, Los chicos de la escue-

la, Bola 30, ¡Bonito negocio!, La barca nueva, ¡Al agua patos!, A las cinco, Chateau Margaux, Chispita, Curro López, La chiquita de Nájera, El cosechero de Arganda, Clases especiales, Diamantes americanos, La espada de honor, La florera sevillana, Hijo de viuda, Lohengrin, Los matadores, El marqués de la Viruta, La perra de mi mujer, El premio gordo, Pescar en seco, San Juan de Luz, La tía

Cirila y El tesoro de los sueños.

Félix Limendoux. Nació en Málaga en 1870, siendo hijo del abogado don Juan Limendoux. Siendo niño publicó sus primeras poesías en periódicos de Málaga, colaborando en *Religión y Literatura, La Semana, Los Apóstoles*, del que fué redactor. Con ambiciones literarias, se trasladó a la Corte, donde pasó un aprendizaje lleno de amarguras, hasta que estrenó, en colaboración con Celso Lucio, *El gorro frigio*, obra llena de chistes, aunque poco original. Fué admitido en la redacción de *El País*. Residió una temporada en Barcelona dedicado al periodismo. No tuvo gran arsenal de obras, pero casi todas se estrenaron con éxito, entre ellas *Hay ascensor*, *Boulanger*, *La niña de la Bola, El espanta pájaros*, *Charivari*, *Figaro*, *Cepa-Club*, *Madrid Cómico*, *Venus Salón*, *Las dos menos cuarto*, *El género chico*, *Los caracoles*, *La casa de la tiple*, *El mochuelo*, *El coche número 13*, *El heredero del trono*, *Venus Kursal*, *Su Majestad la tiple*, *El fraile descalzo*. La mayoría de sus obras las escribió en colaboración.

JACKSON VEYAN.

FELIX LIMENDOUX. TOMÁS LUCEÑO.

Tomás Luceño Becerra. Nació en Madrid el 21 de diciembre de 1844. siendo hijo del magistrado don Manuel Luceño Jiménez y de doña Juana Becerra. Previa brillante oposición, en 1871 ganó una plaza de taquigrafo del Senado. Estuvo empleado en el Ministerio de Ultramar, siendo secretario de los ministros López de Ayala, Albacete, Martín de Herrera, Elduayén y Tejada de Valdosera. Colaboró en El Cascabel, Madrid Cómico, El Imparcial y otras publicaciones. Se dió a conocer como escritor dramático en el Teatro Lope de Rueda, el 31 de enero de 1870, con su sainete Cuadros al fresco, que lo representó la compañía de Emilio Mario. Escribió después Ultramarinos, Amén o el ilustre enfermo, Los lunes del Imparcial, Carranza y Compañía, La niña del estanguero, ¡A perro chico!, La doncella de mi mujer, Fiesta nacional, Las recomendaciones; ¡Bateo!, ¡bateo!; La comedianta famosa, El arte por las nubes, Un domingo en el Rastro, Pavo y turrón, Los portales de la plaza; ¡Hoy sale, hoy!; Juicio de exenciones, El corral de las comedias, etc., etc. De sus refundiciones clásicas recordamos La moza de cántaro, Amo y criado y Don Gil de las calzas verdes. Colaboró con Julián Romea, Javier de Burgos y otros escritores. A pesar de los aplausos que en muchas ocasiones se le han tributado, el público ha sido injusto con este literato, que, por su erudición, por sus perfectos cuadros de costumbres, dignos de la pluma de don Ramón de la Cruz o de González del Castillo, y su labor en pro de la escena clásica, es merecedor de mayor fama. Jubilado, enfermo, casi perdida la vista, retraído en su piso de la Cuesta de Santo Domingo, no deja de laborar y en estos últimos años todavía ha oído entusiastas aplausos.

CELSO LUCIO.

Celso Lucio. Obtuvo la primera victoria con su compañero de penas y fatigas Limendoux, al estrenar en Madrid El gorro frigio. Desde aquel día su nombre fué conocido y sus éxitos se multiplicaron. Recordamos como obras escénicas de su pluma Los secuestradores, Pan de flor, El gran capitán, El plan de ataque, El sueño de una noche de verano, El cabo primero, Los puritanos, Congreso feminista, Claveles dobles, Panorama nacional, Fresas de Aranjuez, Los bandidos, Calderón, El pie izquierdo, El brazo derecho, Los cuatro pelos, Alrededor del mundo, Plantas y flores, Via libre, El reclamo, Tabardillo, Las amapolas, Los Mostenses, Boulanger, Sociedad secreta, El principe heredero, La guardia amarilla y A vista de pájaro.

LOPEZ SILVA.

José López Silva. Como poeta festivo ha venido colaborando desde hace años en los mejores diarios y revistas de la villa y corte. Gran observador de costumbres, retrató con admirable pincel los cuadros populares que llevó a sus producciones escénicas. Figuran en el catálogo

de sus obras para el teatro, más extenso de lo que se cree, La Revoltosa, que fué un éxito que hizo época; El barquillero, Los arrastraos, Los tres millones, El siglo XIX, El gallo de la Pasión, La calle de Toledo, El coche correo, Las bravias, La chavala, El gatito negro, Zarzamora, La parranda, El ciego de Buenavista, Véase la clase, Los descamisados, Chismes y cuentos, Los inocentes, Apaga y vámonos, Rayo de sol, La vuelta de presidio, El estudiante, Sangre moza, Mariposas blancas, El alma del pueblo, Instantáneas, El capote de paseo, La borracha, La chica del maestro, El puesto de flores, El cabo Baqueta y La tremenda, algunas de ellas en colaboración.

Eduardo Navarro Gonzalvo. Nació en Valencia en el año 1847. En aquella Universidad se licenció en Filosofía y Letras. Se trasladó a Madrid, donde, afiliado a los partidos avanzados, dirigió los periódicos El Caos, El 93 y El Gorro Frigio, sufriendo persecuciones, procesos y cárceles. En 1873 estuvo empleado en el Ministerio de Illtramar. Para los escenarios escribió revistas políticas que le causaron graves disgustos. Sus colaboraciones le producían lo bastante para vivir. En el catálogo extenso de sus obras, que no bajarán de ciento, se hallan: Abdicar a tiempo, Abajo las quintas, Al gusto de la tía, A turno impar, La hechicera, La bayadera, Cascarillas, Ciclón XII, Charito, Los bandos de Villafrita, El cercado ajeno, La cruz de beneficencia, Las de Miguel Turra, Los dioses se van, En el «Diario Oficial,» La feria de Villaplácida, Las grandes figuras, Gratis a los pobres, El género chico, El hombre del cornetin, La institutriz, Llueven regalos, La lev del beso; Madrid, puerto de mar; La mujer de mi padrino, ¡Nos matamos!, Pastillas de la Mahonesa, Peluquero de señoras, Por un descuido, ¡Se da dinero!, La señora de Matute, Tres y repique, Tannhauser el estanguero, La viña del Señor, ¡ Ya soy propietario!, Un conspirador v El nombre obliga.

Calixto Navarro Mediano. Este fecundísimo literato nació en Zaragoza el 23 de noviembre de 1847. Sú padre, comerciante y agente de minas, se trasladó a Madrid y allí estudió su hijo idiomas y enseñanza mercantil. Trabajó como actor en varios teatros de segundo orden y acabó por escribir para la escena. Algunos días tuvo tres estrenos, y once algunos meses. Pero varios fracasos le advirtieron que debía pensar más y escribir menos. Tenemos anotadas de este autor cerca de cuatrocientas obras escénicas y entre las que figuran El bazar X, Chindasvinto, El bobo, La brasileña, Bueno como el pan, Brinquinis, Broma pesada, Cosas de Pepe, Con buen fin, Corona contra corona, El día del santo, Los dos polos, Dos leones, Las de Villadiego, Dar la castaña, Entrada por salida, En Babia, En el cuartel, Efectos con-

EDUARDO NAVARRO.

CALIXTO NAVARRO. trarios, Fuego en guerrilla, Firmar las paces, El grito de guerra, Golpe secreto, Mendoza y Compañía, La cita, Un capricho, Las dos sortijas, Abril y Mayo, María, Héroes y verdugos, La gatita, Hija única, Huyendo de ella, Ida y vuelta, La jota aragonesa y Lorito real.

RAMON NOCEDAL.

Ramón Nocedal y Romea. Nació en Madrid en 1848 y era hijo dedon Cándido Nocedal y de una hermana del famoso actor Julián Romea. Siguió la carrera de abogado y ayudó a su padre, político insigne, en algunas de sus empresas literarias y periodísticas. En su juventud cultivó la literatura dramática, dando al teatro *La Caramañola, Juez de su causa* y *Marta*, que produjeron grandes polémicas por haber llevado a ellos su espíritu de intransigencia política, profesado con una entereza de convicciones poco frecuente en su época. Artísticamente las comedias de Nocedal valen más por lo que enseñan que por lo que deleitan. Murió en Madrid el 1.º de abril de 1907.

CEFERINO
PALENCIA.

Ceferino Palencia. Nació en Fuente de Pedro Navarro (Cuenca) el 26 de agosto de 1858. Empezó a estudiar Medicina, pero los éxitos obtenidos en la escena le hicieron dejar las aulas por las letras. En 1881 contrajo matrimonio con la eminente actriz María Alvarez Tubau, por la que tuvo verdadero culto. Convertido en empresario y director, recorrió España y América. Escribió El cura de San Antonio, Carrera de obstáculos, El guardián de la casa, Cariños que matan, La Charra, Hasta mañana, Nieves, Pepita Tudó, La nube, ¡Qué vergüenza...!, Decíamos ayer... y otras. Hizo varias traducciones que le dieron una buena cosecha de aplausos y dinero.

MANUEL PASO.

Manuel Paso. De un talento privilegiado, pero aficionado a esa vida bohemia que hicieron propia Pelayo del Castillo, Alejandro Sawa, Pedro Escamilla y Manuel Martínez Barrionuevo, dió frecuentemente al olvido su inspiración poética y sus condiciones de escritor escénico. Colaboró en infinidad de revistas literarias, fundando y dirigiendo otras, siendo muy notable la titulada La Pecera. En 1892 fué llevado a Cádiz por el inolvidable don José Carreño para que dirigiera un diario, El Mediodía, que respondiera a la campaña que contra aquél. como gobernador civil, había emprendido el diario republicano de don José Marenco. En 1898 escribió en colaboración con Dicenta el drama lírico en tres actos y en verso Curro Vargas, que se estrenó en el Teatro de Price, despertando infinitas insinuaciones de plagio por su semejanza con El niño de la bola, de Pedro Antonio de Alarcón. Como drama lírico y descartando esas semejanzas más escenográficas y brillantes que reales, Curro Vargas fué un paso más por el camino de la ópera española. En 1899, con la misma colaboración y en el mismoteatro, estrenó el drama lírico en tres actos y en verso La cortijera: ensayo menos feliz que el primero y que pronto fué olvidado por el público. Nació en Granada hacia el año 1862 y murió en Madrid, víctima de cruel enfermedad, el 21 de enero de 1901.

Felipe Pérez y González. Nació en Sevilla y en ella ocupó un modesto destino que cambió por la lucha literaria de la Corte. Obtuvo colaboraciones en La Gran Via, Blanco y Negro, La Correspondencia de España, La Ilustración Española y El Liberal. Escribió trabajos de gran erudición, como el relativo a Vélez de Guevara y El Diablo Cojuelo. Citaremos entre sus obras: Las obscuras golondrinas, El niño Jesús, La Gran Via, La Jaula; Oro, plata, cobre y nada; Las ligas verdes, Pasar la raya, El marquesito, La de vámonos, Pelillos a la mar, La restauración, Doña Inés del alma mía, Viaje al Suizo, El barbián de la Persia; Lo pasado, pasado; El oro v el centinela. El conde de Cabra, La villa del oso y Casi casi. Murió en Madrid el 16 de marzo de 1910.

FELIPE PEREZ Y GONZALEZ.

Eloy Perillán Buxó. Nació en Valladolid el 25 de junio de 1848, sien- ELOY PERILLAN. do su padre el médico don Antonio Perillán. Recorrió en su juventud las regiones andaluza, valenciana y aragonesa, y en 1866 llegó a la Corte. Estudió a la vez Derecho y Medicina. Fué redactor de El Madrileño, Los Sucesos, La Discusión, La Política y otros diarios. Sus opiniones avanzadas le obligaron a marchar a Portugal y luego a América a la caída de la República, regresando a su país en junio de 1881. En 1884 estuvo desterrado en Valdemoro, Mencionaremos entre sus obras dramáticas: Eclipse de luna, El sitio de Paris, Hatchis, La copa de plata, Don Robustiano, El ramo de lilas, Los Matadores, El melón del diputado, El ideal de la niña y El maldito. Al ocurrir su muerte dijo un periódico: «¡Lástima que no se hubiera dedicado tan excelente escritor menos a la política y más a la literatura!

José Postigo Aceio. Nacido y criado en Málaga, no desmintió en sus obras el gracejo peculiar de la tierra. Fué digno de mayor nombre y es de sentir que sus poesías humorísticas no se recogieran en un tomo. Merecen aplauso sus obras cómicas: Un negocio, Cara y cruz, No cabiamos en casa, Los liberales, Mr. Cascabel, Un drama a gusto del día, La barberia de Paco y Se aguó el viaje. Escribió también los dramas La lucha por la existencia y ¡Pobre madre! Murió a los diez y nueve años en su ciudad natal, en el Teatro Principal, del que estaba encargado, el 26 de enero de 1889.

JOSÉ POSTIGO.

Enrique Prieto. Actor y autor en una pieza, colaboró asiduamente ENRIQUE PRIETO. con Salvador Lastras y Andrés Ruesgas, formando una razón social que dió a la escena muchas obras, especialmente en el escenario de

Variedades en los tiempos de Vallés y Luján. Recordamos sus obras: ¡Adiós mi renta!, El arca de Noé, Cosas del día, Un enredo de amor, Luces y sombras, Un te dansant, El esclavo, La cinta azul, Toros de Saltillo, El fantasma de los aires, El testamento y la clave, Las tentaciones de San Antonio, El carnaval de Sevilla, Clelia, Lo que no debe perderse, El país de la castaña, Escuela musical, Vengar su agravio, Brahma, La mejor venganza y La hoguera.

MIGUEL RAMOS CARRIÓN.

Miguel Ramos Carrión. Este ilustre escritor, que tan aplaudidas obras dió a la escena, ya solo, ya colaborando con Vital Aza, nació en Zamora en el año 1847, siendo hijo del jurisconsulto don José Romero Vaguero. Hizo sus primeros estudios en Valladolid, adonde por reveses de la suerte se trasladó su familia, y luego pasó a Madrid. Estuvo matriculado en el Conservatorio, pero prefirió las letras a la música, teniendo por maestro a don Juan Eugenio Hartzenbusch. Hizo sus primeras armas en el Museo Universal. Fué empleado de la Junta de Estadística. Fundó con Lustonó el periódico satírico Las Disciplinas, v redactó El Figón v el Jeremias, que dirigió Martínez Villergas. Calculamos sus obras escénicas en un centenar, sobresaliendo La mamá política, La Tempestad, La Bruja, Los señoritos, La careta verde, El noveno mandamiento, Zaragüeta, Los sobrinos del capitán Grant, El padrón municipal, El rey que rabió, Los lobos marinos, Doce retratos seis reales, Un cuarto desalquilado, Golondrina, La criatura, La mujer del sereno, El hijo de la nieve, La Marsellesa, Un sarao y una soirée, La magia nueva y La gallina ciega. Entre todas sus obras sólo tuvo un fracaso. Murió en Madrid y ha dejado en la escena un legítimo heredero de su talento, del que hablaremos a su debido tiempo.

JULIAN ROMEA PARRA. Julián Romea Parra. Sobrino del eminente don Julián, fué Julianito, como le llamaban sus amigos, actor, autor y compositor. Todo lo intentaba y todo le salía bien. Su trato cariñoso le conquistaba amigos por todas partes. Nació en Zaragoza el 18 de junio de 1848 y murió en Madrid el 13 de noviembre de 1903. Recordamos entre sus obras, escritas algunas en colaboración: Quisquillas, De Cádiz al Puerto, ¡Olé Sevilla!, El señor Joaquin; ¡Azuqueca, dos minutos!; Entre dos yernos, Viruelas locas, El difunto Toupinel, De picos pardos, Un tenor de encargo, Doctor en Medicina, La Tempranica, Conflicto entre dos ingleses, Un amigo intimo, Almuerzos y comidas: esta obra fué la primera que estrenó en el Teatro de la Comedia; Niña Pancha, que le produjo muy cerca de veinte mil duros, y La hija del barba, que se estrenó en el Teatro de Lara el 11 de diciembre de 1894 por Rosario Pino, Rafaela Lasheras, Larra, Santiago, Ramírez y Gonzálvez.

Eusebio Sierra. Nació este poeta en Santander, en 1850, y aficiona- EUSEBIO SIERRA. do a las letras, empezó y no acabó la carrera de Derecho. Con Sánchez Pérez y Clarin redactó El Solfeo en Madrid hacia 1876. Ingresó luego en la redacción de El Liberal. Aceptó hacia 1900 la dirección de La Atalaya, de Santander, y allí permaneció alejado de artistas y escenarios, hasta su muerte, ocurrida hace pocos años. Escribió más de cien obras escénicas, entre ellas Los incasables, El campo, Botin de guerra, El código penal, Las de Regordete, Caza de novios, ¡Al baile!, El señor del catorce, Remedio heroico, La romería de Miera, De incógnito, Los amigos de Benito, Específico moral, Tres al saco, Amistad a rédito, Crisis total, Al maestro cuchillada, La plaza de Antón Martin, Vestirse de ajeno, Herir en lo vivo, Entre dos fuegos. De Madrid a Paris, Por delegación y La estudiantina.

Ramón A. Urbano Carrere. No sería justo dejar en el olvido este URBANO CARRERE. escritor que arrebató la muerte cuando con mayores bríos se dedicaba a obtener éxitos en los escenarios. Nació en Málaga el 13 de mayo de 1865, y muy niño obtenía ya aplausos con sus obras Una vieja como hay muchas y La fiesta de mi lugar. Escribió la mayoría de sus obras en colaboración. Mencionaremos las zarzuelas La boca del lobo, El paraguas; ¡A la orden, mi coronel!; Maravilla, La romeria, El baño de la sultana, El amigo de Quevedo, La suerte de varas, Il cardinal, y Nisperos del Japón; las comedias o juguetes El padre Gedeón, Las Carolinas, La criada respondona, Blanco y negro, Tomar el pelo, La estrella de la villa y La muerte de César, y los dramas ¡Ciegos!, Al borde del abismo y La reconquista de Malaga.

Ricardo de la Vega. Nació el 7 de febrero de 1839. Estudió en la Corte, lugar de su naturaleza, las asignaturas del grado de bachiller v pasó después a la Universidad Central estudiando Literatura; pero sus aficiones le llevaban por otro camino, y queriendo probar fortuna en el teatro, escribió una zarzuelita en un acto que tituló Frasquito, y llevándola a la empresa del Teatro de la Zarzuela, fué estrenada y aplaudida en 1868. Animado por el éxito, no descansó ya de laborar, dando a las compañías multitud de obras, va originales o traducidas; citaremos entre ellas: A casarse tocan, El señor Luis el tumbón, Pepa la frescachona, La verbena de la Paloma, La canción de la Lola, Providencias judiciales, Los baños del Manzanares, La abuela, ¡Bonitas están las leyes!, El tercer aniversario, El marqués de Caravaca, Aqui va a haber algo gordo o la casa de los escándalos, La familia del tio Maroma, Novillos en polvoranca, La misa a grande orquesta, Sanguijuelas del Estado, Vega peluquero, Acompaño a usted en el sentimiento, Los dos primos, El gallo incógnito, El señor Matias el barbe-

RICARDO DE LA VEGA.

ro, Sociedad de baile, El café de la Libertad, La función de mi pueblo, El perro del capitán, La presidenta del Supremo, El barón de Troncoverde, El año pasado por agua, Los cuatro sacristanes, ¡A los toros! y El guapo y el feo.

Nuestros autores cómicos del siglo xix tuvieron unas cuantas pautas para construir sobre ellas las situaciones más interesantes de su teatro. Entre cesantes hambrones, que ellos hacían prestarse a toda clase de humillantes combinaciones, y tíos ricos, que hacían venir de las Indias cuando se les antojaba, todo lo tenían resuelto y apenas sabían salir de allí. Lo malo es que esos dos polos de la gracia teatral llegaron a hacerse tan populares que han permanecido en nuestra escena como tipos obligados, hasta que el sentido común de los autores modernos los arrojó de ella substituyéndolos por otros personajes mucho más reales y mucho más nuevos. Es decir, uno de ellos vive todavía, si no como le sacaron de pila sus padrinos, con caracteres perfectamente propios, que hacen recordar en él al clásico gorrón de fines de siglo xix.

En cuanto a la comedia y al drama se refiere, nuestras últimas producciones son relámpagos de genio, fugaces llamaradas de una inspiración magnífica y sublime; pero llamaradas, al fin, no más, y meros relámpagos que no pueden alumbrar de un modo permanente los horizontes del arte. Versos bellísimos, lirismo seductor, situaciones tremendas, peripecias interesantes, momentos de pasión, de arrebato, de sublimidad; pero nada reflexivo, pensado, hilado y conducido a un propósito hondo y meditado: mucho genio y poco arte; mucha inspiración y poco gusto; grandes alucinaciones y chicos intentos: efectos sin fondo, fantasmagorias poéticas, sueños hermosos, pero sin consistencia, sin ideal, sin alma. Así es que esos dramas pasan y nada dejan; flores que marchita el olvido y deshoja el desdén popular, porque son cuerpos en que no alienta nuestra vida, ni se conmueven al empuje de nuestras pasiones, ni reproducen con fidelidad el pasado, ni retratan con exactitud el presente, ni fingen con verosimilitud lo porvenir: de aquí que, después de haber admirado el pormenor y aplaudido el incidente, el público se disgusta por no encontrar nada en el fondo, ni responder en modo alguno al ideal que, a no dudar, lleva en la mente.

Menester es que el prosista o el poeta, que se sienta con genialidad dramática, inspirado además en el sentimiento patrio, se aleje de aquellos viejos modelos, muy propios como medios de educación y aprendizaje, pero estériles y hasta dañosos como fuentes de creación y de originalidad, y se proponga reflejar en el teatro toda nuestra vida honda y reflexiva, con nuestras virtudes y vicios, con nuestros



Hist. del Teatro Español



errores y grandezas, con nuestro subjetivismo propio y nuestras luchas, y nuestras esperanzas, y nuestro estado presente, y nuestras aspiraciones futuras: y así advertidos con la experiencia pasada e instruídos en el examen de las eternas leyes de lo bello y lo grande, vendrán a inspirarse en la humanidad que les rodea, en la naturaleza que se tiende a sus plantas, en el Dios que habita en su cielo y en el mundo que llevan en su conciencia, y producirán obras llenas de verdad y de sentimiento, provechosas a su siglo y admirables para los venideros.

CAPITULO X

Las comediantas del siglo XIX.—Las discipulas de Máiquez.—Maria Garcia.
—Josefa Virg.—Antera Baus.—Concepción Rodríguez.—Las comediantas lírico-románticas.—Bárbara y Teodora Lamadrid.—El eclecticismo y el proteismo de Matilde Diez.—Sucesoras y discipulas de ésta.—Elisa Boldún.—Elisa Mendoza Tenorio.—Cándida Dardalla.—Pepita Hijosa.—Carmen Berrobianco.—Antonia Contreras.—Julia Cirera.—Luisa G. Calderón.—María Álvarez Tubau.—Balbina Valverde.—Actrices cómicas.—Otras actrices notables.—Tiples de sarsuela.

LA HERENCIA DE MAIQUEZ.

Ya hemos dicho repetidas veces que el gran Isidoro Máiquez, hombre egoísta y avaro de sus propios méritos, se llevó a la tumba el secreto de aquel arte suyo tan hermoso, tan real, tan humano, sin haber querido transmitírselo a nadie, a fin de que nadie pudiera eclipsar su legítima gloria. No dejó, pues, descendientes, pero sí discípulos de ambos sexos que, atentos siempre a las lecciones involuntariamente suministradas por su glorioso maestro, procuraron imitar a éste, va que copiar les era difícil, e imposible superarle. La piedra de toque con que las discípulas, más que los discípulos, de Máiquez tropezaron fué la afectación. El ejemplo de Rita Luna estaba demasiado presente para hacer olvidar de golpe y porrazo la declamación lacrimosa, Cuantas comediantas de nota querían impresionar al público tenían que hacerle sacar el pañuelo, y era ardua empresa la de prescindir de aquella sensiblería, especialmente cuando, muerto el gran Máiquez, no había actores que causasen verdadera emoción a fuerza de arte y humanidad.

MARÍA GARCÍA, JOSEFA VIRG Y ANTERA BAUS. María García, que había representado con Máiquez, carecía de talento para suplir, no ya la ausencia, sino el recuerdo de su maestro. Lo mismo ocurría con Pepita González, que también figuró junto al inmortal comediante. Josefa Virg y Antera Baus, de más sensibilidad artística que las anteriores, carecían, como ellas, de la fuerza necesaria para desligarse de los precedentes estatuídos que Rita representó en el Teatro de la Cruz. Nació Antera Baus en Cartagena el 2 de enero de 1797, siendo hija de Francisco Baus y Ventura Laborda. Su padre estaba allí de director del teatro. A los once años hizo el primer papel. En 1811 formó parte de la compañía del Príncipe como sexta dama,

con seis reales de partido, que sus méritos lograron en octubre hacer subir a diez. En 1812 pasó a segunda dama, y en octubre a primera con treinta. La primera obra que representó con esa categoría fué. el 15 de dicho mes, La escuela de los maridos. En 1813 y 1814 siguió de primera en el Príncipe con treinta y seis reales. En febrero de 1813 se casó con el actor Bernardo Gil, viudo de Antonia Zárate, y de este matrimonio nació el escritor dramático Isidoro Gil. Sobresalió en el desempeño del Teatro antiguo. Influyó en la educación artística de su hermana Joaquina. En 1822 logró un triunfo interpretando la Raquel. de García de la Huerta. Su hijastro don Antonio Gil de Zárate le dedicó en 1827 su tragedia Don Pedro de Portugal, y en la dedicatoria alabó el talento de la actriz, que lo mismo arrancaba la risa en La villana de Vallecas, que hacía llorar en Gabriela de Vergy. En 1829 se la designó para estrenar la Palas en la obra El templo de Himeneo, escrita por Bretón para celebrar el matrimonio del rey Fernando VII. Murió en Madrid en 1855.

Las otras dos Baus (Teresa y Joaquina) se habían refugiado en el Siglo de Oro, atentas siempre a las pautas trazadas y sin separarse lo Y JOAQUINA BAUS. más mínimo de ellas. Joaquina era una actriz de arrogante figura, y fué muy respetada por su educación y sus delicadas maneras. Se casó con el primer galán don José Tamavo, de cuyo matrimonio nacieron el eminente escritor don Manuel y el actor don Victorino. Apareció en los carteles del Príncipe en la temporada de 1825 a 1826 y siguió en las de 1828 a 1829 y 1831 a 1836. También trabajó en la de 1840 a 1849. En provincias hizo largas temporadas. En Málaga se hallaba en mayo de 1837. Murió en la Corte el 5 de junio de 1852.

Entre tanto, en el teatro todo se volvían lágrimas y sollozos. Las EL LIRISMO Y EL damas representantes no dejaban el pañuelo de la mano, y las damas espectadoras no lo separaban de los ojos. Estábamos en plena dominación de la sensiblería barata, del tonillo cursi, del hipo entrecortado, y de candilejas afuera y de candilejas adentro nadie osaba intentar siquiera la atenuación, ya que la desaparición era imposible, de aquel absurdo estado de cosas. En esto apareció en escena Concepción Rodríguez, histrionisa de fina sensibilidad, que desde el primer día advirtió el mal, pero que en vano quiso encontrarle un remedio seguro. A la Rodríguez repugnaba profundamente la sensiblería ambiente y le molestaba la canturía insoportable y monótona de los versos. Comprendía que aquello no era arte, y si lo era, sólo podía ser considerado como un arte inferior; que la representación escénica requería imperiosamente otros procedimientos más nobles y más humanos; que los personajes no podían hablar como en escena se les obligaba a hacerlo;

TERESA

ROMANTICISMO.

que sus modales y sus gestos eran falsos; en una palabra, que la declamación imperante carecía de naturalidad y que se imponía rescatar la escena de la esclavitud a que la tenían sometida unos cómicos despreocupados, favorecidos por un público ignorante.

CONCEPCIÓN RODRIGUEZ.

Pesarosa andaba Concepción con lo que ocurría, y aun tentada de retirarse de las tablas para no contribuir personalmente al mal gusto del público, cuando un suceso casual vino a favorecer sus planes reivindicadores. Vivía la famosa artista en el piso segundo de la casa número 11 de la calle del Príncipe. En el tercero había una casa de huéspedes. Una tarde se hundió el piso de éste, y un caballero descendió, envuelto entre los escombros, a la alcoba de la comedianta. Esta le atendió solícita. Vióle herido y le curó. Más tarde advirtióle enamorado, v como a ella tampoco le fuese indiferente, se casó con él. Aquel caballero era don Juan Grimaldi, empresario y director del Teatro del Príncipe. Tenía Grimaldi un concepto muy elevado del arte escénico; había sido uno de los más fervorosos y entusiastas partidarios de Máiquez, y sentía los versos de un modo fuerte y cordial, pareciéndole intolerables los dejillos en boga. Dicho está, pues, que encontrando en su esposa terreno abonado para cultivar la declamación, procuró por todos los medios sostener los anhelos renovadores de Concepción, y con sus lecciones hubiera hecho de ésta una extraordinaria actriz esencialmente naturalista, si el estreno del Don Alvaro no hubiera impuesto de golpe y porrazo el romanticismo, y con el romanticismo el lirismo escénico.

Concepción Rodríguez estrenó el papel de Leonor en el drama del Duque de Rivas, recitando los versos con incomparable dulzura y representando el personaje con singular maestría, no exenta de naturalidad, pero desprovista, eso sí, de todos aquellos elementos que pueden hacer que la naturalidad degenere en ausencia de arte, en vulgaridad y en ramplonería. De este modo la Rodríguez se había adelantado a Romea por instinto, pero por instinto también había huido de equiparar lo natural a la naturaleza misma, cosa que siempre olvidó Romea y que le deparó, si no fracasos, porque un actor de su estatura artística no podía fracasar nunca, desengaños tan considerables como el sufrido en Traidor, inconfeso y mártir, obra en la que el eminente actor olvidóse lamentablemente que vestía trusas, no levita y guantes. Esto no quiere decir que la Rodríguez fuese más grande ni más chica que Romea. No hay entre ambos punto posible de comparación. Lo que sí decimos es que doña Concepción apreció la estética escénica de un modo más artístico que don Julián, en cuyo canon jamás entró el artificio más pequeño, el más mínimo convencionalismo. Y todos sabemos que el teatro es esencialmente artificioso y convencional. Entre sus principales creaciones descuellan las hechas en *Andrómaca*, *Divo* y *La huérfana de Bruselas*, y entre las protagonistas famosas que estrenó, las de *El Trovador* y *Don Alvaro o la fuerza del sino*.

El lirismo romántico, iniciado en el primer tercio del siglo por García Luna, continuado en el segundo por Latorre y mantenido gallardísimamente en el tercero por Rafael Calvo, no tuvo entre las actrices españolas grandes devociones. Mejor dicho, devociones encontró muchas; lo que no encontró, partidarias entusiastas. Unicamente las hermanas Lamadrid deben ser consideradas dignas sucesoras de doña Concepción Rodríguez. Y de ellas, si nos apuran un poco, solamente Bárbara, la compañera de Latorre, pues Teodora, compañera de Arjona, no tardó en prescindir del repertorio idealista de Zorrilla y García Gutiérrez para cultivar el drama clásico de Calderón y Lope, la comedia de costumbres de Moratín y Bretón, y la obra más moderna de Ayala y de Tamayo. Bárbara Lamadrid nació en Sevilla el año 1812. Mujer de arrogante figura y superior talento, era, según Zorrilla, la dama imprescindible de Carlos Latorre. Su constante estudio, su imponderable amor al teatro, su entonación vigorosa, su entusiasmo, hicieron de ella una grande actriz. Murió el año 1893. Teodora Lamadrid nació en Zaragoza el año 1821; aprendió de su hermana Bárbara mucho y bueno, figurando, muy niña, como dama joven del ilustre Latorre y del inteligente Lombia, con cuya acertada dirección realizó notables progresos, que bien pronto le conquistaron el puesto de primera actriz de los teatros de Madrid. Hizo la tragedia con Latorre, el drama con Valero, el melodrama con Arjona, la comedia con Lombia v Romea. Fué profesora del Conservatorio, en cuvo puesto, v va retirada de la escena, falleció el año 1896.

La diferencia esencial que hemos apuntado de las dos hermanas constituye también el origen de sus respectivos defectos, pues cualquiera diría que por una equivocación, muy lógica aunque muy fraternal, habían equivocado los papeles. En efecto, Teodora, que nunca pudo desligarse del influjo ejercido sobre ella por Rita Luna y que conservaba todos los resabios de la escuela de ésta, hubiera hecho incomparablemente el drama esencialmente romántico, merced al gran caudal de lágrimas, de sollozos y de hipos que llevaba consigo, mientras que Bárbara, menos sensiblera, menos llorona, hubiese sido una intérprete excelsa de la comedia y del drama clásicos. Pero se conoce que estaba escrito que sucediera todo lo contrario, y todo lo contrario sucedió. Bárbara se fué con Latorre y a su lado hizo la gitana de *El trovador* y la condesa de *Sancho Garcia*, siendo sus principales crea-

BARBARA Y TEO-DORA LAMADRID. ciones las de los estrenos de *Traidor*, inconfeso y mártir, Cada cual con su razón, Cain pirata, y sobre todas *Don Juan Tenorio*, cuya doña Inés de Ulloa encontró en su primera intérprete una admirable encarnación.

De más amplia flexibilidad escénica, de más noble majestad, de más grata belleza, de más natural elegancia que su hermana Bárbara, era Teodora, y de mayor sensibilidad también. Pero este mismo exceso de sensibilidad le hizo incurrir en el más grave defecto que puede acompañar a una actriz que aspira a ocupar el primer puesto: la sensiblería. Teodora era una comedianta sensiblera, pese a todo su talento. Y como sensiblera, efectista. Cuando quería arrancar lágrimas a las damiselas que concurrían a su teatro no encontraba otro medio más rápido y seguro que predicar con el ejemplo y echarse a llorar desconsoladamente, igual que hizo Rita Luna y como han hecho después algunasactrices que aún viven. Arjona trató en vano de modificar la escuela declamatoria de Teodora Lamadrid. El eclecticismo del gran reformador se estrelló contra los arraigados efectismos de la gran comedianta, y sólo consiguió de ésta que no redujera su radio de acción al drama romántico. Con lo que a nuestro juicio, lejos de prestar un favor a su eminente compañera, le prestó un flaco servicio, porque le hizo creer que podía competir con Matilde Díez, cuando, en realidad, la única competencia posible era con doña Concepción Rodríguez. Teodora estrenó El eco del torrente y El excomulgado; luego se consagró al teatro de Tamayo y fué protagonista notabilísima de Locura de amor y Lo positivo, y, finalmente, se consagró a la comedia y representó maravillosamente El tanto por ciento y El nuevo Don Juan, que Avala escribió expresamente para ella.

MATILDE DÍEZ.

Desde Máiquez acá no ha pisado la escena española una figura tan interesante, tan comprensiva, tan grande, como Matilde Díez. Nació en Madrid en 1818. Muy niña trabajó en Cádiz; en 1834 se presentó en el Teatro del Príncipe, en Madrid, y por cierto que habiendo estrenado el año 1835 la Preciosilla del drama *Don Alvaro*, cuéntase que don Juan Grimaldi la señaló como sucesora de la notable actriz y su esposa, Concha Rodríguez. La comedia llorona había tenido una estupenda intérprete en Rita Luna; el naturalismo empírico había vislumbrado una fervorosísima devota en Concepción Rodríguez; Bárbara Lamadrid había sido la más robusta mantenedora del lirismo romántico; su hermana Teodora había sabido sostener, dentro de su lamentable proteísmo, el género tradicional. Pues bien: Matilde Díez reunió en sí las facultades artísticas de todas estas grandes comediantas y fué maestra en todos los géneros.





Y es que la esposa de Julián Romea representaba, como Máiquez, el género escénico, y ni aun su mismo ilustre consorte, a pesar de ser genial también, pudo comparársela. Porque mientras Romea, aferrado a su naturalismo exclusivo y sistemático, llegó a prescindir del arte, sacrificándolo en aras de la naturalidad, Matilde supo mantenerse siempre firme en la verdad escénica, que es ficción y convencionalismo, y de nada valió la convivencia con su compañero para hacerla variar de sistema. La famosa histrionisa fué la mujer más ecuánime que ha brillado en nuestra escena, no obstante haber sido, como Teodora Lamadrid, una artista esencialmente protea. Matilde Díez no tuvo que molestarse mucho para darse a conocer. No necesitó siquiera de aprendizaje. A los nueve años firmó su primer contrato para Sevilla; a los doce estrenó con García Luna La huérfana de Bruselas; dos años después representó Cristina o la reina de quince años, que el ilustre poeta Nicasio Gallego escribió para ella; y de tal modo cundió su fama por los teatros de provincias, que Grimaldi la contrató para el del Príncipe, donde se presentó, cuando aún no había cumplido los diez y seis años, con La niña en casa y mamá en las máscaras. obteniendo un triunfo completo.

SU ESCUELA DECLAMATORIA.

El sistema declamatorio de Matilde no respondió nunca a pautas prefijas, ni se sujetó jamás a los procedimientos establecidos por la hermenéutica teatral. Todo en ella era personal y propio, como su interesantísima figura, como sus modales sobriamente distinguidos, como sus ojos elocuentes y, sobre todo, como su voz diáfana, pura, argentina, que salía de su pecho flexible y vaga unas veces como los ecos de un arpa eólica, y otras profunda y grave como las notas del órgano o del «melodium,» según frase de don Mariano Araus. De la flexibilidad de su talento y de la amplitud de sus facultades dan idea las siguientes palabras que cierto diplomático francés dijo en un periódico de París cuando vió representar a Matilde La escuela de las coquetas, en Sevilla: «He visto aquí una actriz delicada como Mlle. Mars, enérgica como la Duchesnoi, hermosa y noble como la Georges.» Y desde entonces hasta que, retirada de la escena, fué a explicar una cátedra de declamación en el Conservatorio, no hubo comedianta alguna que pudiera disputar el primer puesto a Matilde Díez, quien hizo creaciones inolvidables de cuantos papeles representó en su vida, que fueron muchísimos, mereciendo nota especial los de El verdugo de Amsterdam, La calentura, Amor de madre, Isabel la Católica, Los amantes de Teruel, Gusmán el Bueno, El has de leña, El hombre de mundo y muchísimos más.

Tan grande, legítimo y universal fué el triunfo de Matilde Díez,

ELISA BOLDUN.

que, desaparecida del teatro, ya éste carece de interés. Y no obstante, en aquella ocasión no ocurría lo que otras veces que un artista muere o desaparece de la escena sin dejar sucesores. Matilde Díez dejó una heredera insigne en Elisa Boldún, la cual hubiera ocupado muy legítimamente el primer puesto entre las actrices españolas y vería colocado su nombre en el lugar más alto de la fama, de no haber existido su maestra inmortal. Pero Matilde Díez era tan grande, que no sólo eclipsó a cuantos la precedieron en la escena, sino que extendió su hegemonía hasta después de muerta, impidiendo que ningún otro nombre de mujer se escriba más alto que el suyo y haciendo pesar el recuerdo de su arte sobre todas las artistas que se propusieron continuar su genio. Otra circunstancia concurrió también para menguar la popularidad, no la fama seria, de la sevillana Elisa Boldún, y fué su prematura retirada de la escena. En esto imitó a Rita Luna. Con la diferencia de que mientras Rita no había tenido delante un precedente femenino de verdadera importancia, ni dejaba ninguna heredera capaz de intentar siquiera recoger los laureles que dejara la reina de las comediantas Iloronas, Elisa Boldún tenía delante a Matilde Díez. Sin embargo, era niña y ya oyó aplausos desempeñando el papel infantil que hay en la obra de Larra La oración de la tarde. En 1861 ingresó en el Teatro Español en la compañía de don Pedro Delgado, haciendo los papeles de actriz cómica. No era este género el suvo, y al hacer damas jóvenes vió el público inteligente la verdadera senda de Elisa. Fácilmente llegó a primera actriz del Español. Fué compañera de Calvo v Vico, con los que compartió el éxito y la popularidad, y la creadora insigne del teatro de Echegaray, en el que hizo sus principales creaciones, especialmente en el drama O locura o santidad, en el que alcanzó uno de los mayores triunfos artísticos que recuerdan los anales del Teatro Español. Joven se retiró de la escena al contraer matrimonio, fijando su residencia en Valencia, donde falleció hace muy poco tiempo.

ELISA MENDOZA TENORIO, Siguió a la Boldún su tocaya Elisa Mendoza Tenorio. La ciudad condal, Barcelona, emporio de las artes y de la industria, tuvo la suerte de mecer su cuna; las brisas marítimas de la antigua Gades entonaron el primer himno de alabanza en loor de su genio; la Corte de España la coronó después con inmarcesible lauro: reune, pues, como ha dicho uno de sus biógrafos, «a la gravedad de una catalana la elegancia de una madrileña y la gracia de una andaluza.» Discípula predilecta de Matilde Díez, aprendió los recursos inimitables de su maestra, recogiendo la savia de aquella época gloriosa para nuestra escena. Muerta Matilde Díez y retiradas Teodora Lamadrid y Elisa Boldún.

ella fué llamada a reemplazarlas, reasumiendo sus figuras en una sola y compendiando en sí propia más de medio siglo de gloria escénica. No ha podido la Mendoza Tenorio superar lo insuperable en sus tres predecesoras; pero ha tocado con igual talento y genial inspiración los tres repertorios, como lo demuestran, entre otras obras, Un drama nuevo, La bola de nieve y Lo positivo, del de la señora Lamadrid; Redimir al cautivo y La niña boba, de Matilde Díez; La Fornarina. El vergonzoso en palacio y Crisálida y mariposa, de la Boldún. Su voz, dulce y melódica, tiene en igual intensidad las notas tristes y angustiosas que las risueñas y alegres, dotada además de un ritmo armónico que se adapta perfectamente a la cadencia del verso; nadie como ella lo declama, siendo esta cualidad sobresaliente más de notar en los largos parlamentos del Teatro antiguo, que puestos en sus labios adormecen como los ecos de música lejana en la hora crepuscular, o como el girar del céfiro y el murmullo de las aguas en plácida tarde estival. Su repertorio propio fué tan numeroso que no es dado recordarlo; baste decir que creó las protagonistas de cuantas obras notables escribieron en los últimos diez años nuestros más eminentes autores dramáticos. Entre estas personificaciones citaremos: Consuelo, en la comedia de este nombre, de Avala; Martina, en La maribosa; Beatriz. en En el seno de la muerte; Teodora, en El gran galeoto; Petra, en La pasionaria; Margarita, en La muerte en los labios; Sucel, en El amigo Fritz, v otras muchas más. Y cuando más alta estaba su fama se retiró de las tablas para contraer matrimonio con el ilustre doctor Tolosa Latour, de quien enviudó en 1920. De seguir la Mendoza Tenorio en el teatro, hubiera operado en él una verdadera revolución. Era la actriz por excelencia; elegante, vehementísima, con un alma lírica de extraordinaria emotividad, un feminismo supremo y una elegancia exquisita. Por fortuna para la Boldún y la Mendoza Tenorio, no quedó en el teatro ninguna figura de mujer capaz de conquistar los laureles abandonados por Matilde Díez. En efecto, todas las actrices de últimos del siglo pasado hasta llegar a María Guerrero tenían, ciertamente, temperamento artístico, pero carecían de las facultades necesarias para consignar sus nombres allí donde estaban escritos los de Rita Luna, Concepción Rodríguez, las hermanas Lamadrid, Matilde Díez, la Boldún y la Mendoza Tenorio.

Dos excepciones es preciso abrir, sin embargo, en la lista de las sucesoras y discípulas de Matilde Díez, pero de tal índole son esas excepciones, que no nos obligan a rectificar nada de lo dicho anteriormente. En efecto, ni María Alvarez Tubau, ni Balbina Valverde, que son las excepcionadas, ofrecen un solo matiz artístico por el que pue-

da llegarse a la menor comparación con las grandes comediantas del siglo pasado, especialmente con la esposa de Julián Romea.

MARÍA ALVAREZ TUBAU.

María Alvarez Tubau, discípula predilecta del insigne matrimonio en el Conservatorio y alumna después de Emilio Mario en la cátedra práctica que el llorado maestro estableció en el teatro de la calle del Principe, redujo su arte exquisito al cultivo de la comedia aristocrática, tanto nacional como extranjera y más acaso extranjera que nacional, y aunque en ello encontró muy pocas rivalidades y ninguna positivamente seria, su figura de mujer sensitiva, guapa y elegantísima no se contrastó con las dificultades que ofrecen nuestras comedias clásicas, ni con las que presenta el realismo soberano de Máiquez, o el lirismo peligroso de García Luna, o el efectismo terrible de Valero, o el naturalismo intranscendente de Romea; dificultades que, de ser resueltas con gallardía, son las que deparan la verdadera fama y el crédito sólido y perdurable. Mujer de gran belleza, dama de ilustres virtudes y comedianta distinguidísima que introdujo en España, como ya hemos dicho, el teatro extranjero, del que estrenó, vistiéndolas y caracterizándolas a maravilla, muchísimas obras, entre ellas La dama de las camelias, Divorciémonos, Demi-Monde, Magda y La corte de Napoleón, sin que esto quiera significar en modo alguno que dejó de cultivar el género español, pues ella estrenó las principales producciones de los autores más notables de su época, tales como Miguel Echegaray, Mario (hijo), Eusebio Blasco, Ramos Carrión, Vital Aza, v especialmente las de su esposo el ilustre dramaturgo Ceferino Palencia. Y si bien de ellas hizo verdaderas creaciones, verdaderos alardes de gracia, de ingenio, de frivolidad, de distinción, de incomparable coquetería, y si bien se creó una personalidad artística propia y única, no dejó tras de sí el renombre tradicional de las grandes comediantas españolas.

BALBINA VALVERDE. Tampoco pudo aspirar a recoger la herencia de Matilde Díez, ni siquiera de la Boldún o de la Mendoza Tenorio, la ilustre Balbina Valverde. Nació ésta en Badajoz el 1.º de abril de 1840. En 1857 ingresó como alumna en el Conservatorio, y en él fué discípula aprovechada de don José Luna, primero, y de don Julián Romea, después. En prueba de su aplicación y talento, hay que observar que a los dos meses de estudios sufrió un riguroso examen, por el cual fué pensionada. En 1858 obtuvo premio en los concursos públicos que se celebraron en Madrid, y en el mes de octubre del mismo año fué contratada en el Teatro del Príncipe de segunda dama. Esta admirable mujer, con una conciencia absoluta de sus facultades y de su temperamento artístico, renunció, desde el principio de su brillantísima carrera, a la

seducción de los papeles de dama joven, que tanto se prestan al lucimiento, para consagrarse exclusivamente a los de característica, y con tal acierto supo cumplir su cometido, que llegó muy pronto a ocupar el primer lugar entre todas las comediantas de su clase, lo mismo las contemporáneas que las antecesoras, pues ni aun la misma Jerónima Llorente, que venía ocupando el trono de las características españolas, pudo competir con ella, y Balbina, la intérprete de las comedias modernas de Serra y de Bretón, de Avala y de Enrique Gaspar. de Ramos Carrión y Vital Aza, excedió en fama a Jerónima, la intérprete de los dramas de Zorrilla y García Gutiérrez, Hartzenbusch y el Duque de Rivas. Sus creaciones fueron numerosísimas, pues durante el medio siglo largo que actuó en las tablas estrenó más de 350 obras, todas con indiscutible éxito personal. Citaremos, sin embargo, entre esas creaciones las de La ocasión la pintan calva. La canción de la Lola, La careta verde, Calvo y Compañía, El mundo comedia es o el baile de Luis Alonso, Pepa la frescachona. De Cádiz al Puerto, Artistas para la Habana, Receta contra las suegras, Baltasara la pollera, El bigote rubio, El amor que pasa, Ciencias exactas, Los intereses creados, etc., etc.

De las restantes actrices que cultivaron el género dramático du- OTRAS ACTRICES. rante el pasado siglo, sobresalieron Cándida Dardalla, de gran temperamento artístico y discípula predilecta de la Díez: Pepita Hijosa. que así la llamaban nuestros padres, es también de la buena época y no tuvo rival en aquellos tiempos gloriosos como actriz cómica; después desempeñó, con el acierto que distingue a los genios, los papeles de primera actriz en obras de su repertorio. Carmen Berrobianco, muy estimada como dama joven y muy considerada por el eminente Julián Romea, que la tuvo a su lado muchos años. Tenía una voz muy dulce y un corazón en extremo sensible. Lloraba fácilmente y hacía Horar.

Antonia Contreras puede decirse que se hizo en pocos años una buena actriz. De figura delicada e interesante, poseía dotes poco comunes de talento e inspiración. En las compañías de Rafael Calvo v Antonio Vico figuró, primero, como dama joven v después como primera actriz v supo ocupar bien este puesto. Era una actriz en el estilo de la Mendoza Tenorio, esto es, genuinamente española, y su repertorio fué el mismo que aquella eminencia cultivaba en su primera época. Joven todavía, murió en Valencia el 20 de febrero de 1896.

Iulia Cirera nació en Montevideo el 13 de septiembre de 1855, siendo desconocida en su primera edad en España, donde actuó, retirándose después al contraer matrimonio. Era hija de la notable actriz

ANTONIA CONTRERAS.

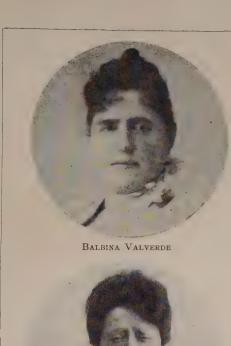
JULIA CIRERA.

americana señora Roca. De vuelta en la escena, el desenvolvimiento de sus facultades fué rápido y su adelanto asombroso desde que la dirigió Vico. Inspiración y sentimiento eran dotes que poseía en alto grado, y si no hubiera sido por la precipitación en los ensayos y la necesidad en que se vió, ya en Madrid, ya en provincias, de aumentar continuamente su repertorio, sus interpretaciones hubieran sido más acabadas. Se distinguía en el drama, que era su especialidad: su apasionado temperamento no se prestaba tanto a la comedia. De figura simpática y esbelto cuerpo, de voz pastosa y agradable, declamaba con sentimiento y entonación dramática, y sus transiciones eran muy notables.

LUISA G. CAL-DERÓN.

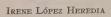
ACTRICES CÓMICAS. Luísa G. Calderón, de hermosa figura y claro talento, y una de las discípulas más aventajadas de la gran Matilde Díez.

De las actrices cómicas se distinguieron Adelaida Zapatero, que ocupa el lugar preferente como característica y como actriz cómica. Desde el 1860 estuvo en los teatros de la Corte hasta 1868, en que la Revolución le obligó a ir a provincias. Murió en Madrid el 28 de diciembre de 1889. De Carmen Fenoquio puede decirse que fué la mejor de las actrices cómicas que en su tiempo descollaron en España. Aún figuraba en las listas del Teatro Español en 1881, siendo empresario Ducascal y primer actor Rafael Calvo. Murió de bastante edad. Clotilde Lombía comenzó al lado de Matilde Díez, y aunque su declamación era bastante defectuosa, se le aplaudía y se la nombró profesora del Conservatorio. Actuó en el Teatro del Príncipe las temporadas de 1867 a 1874. En Apolo se le aplaudió en 1875. Murió en Madrid en junio de 1904. Lola Fernández y Amparo G. Galíndez fueron actrices de relevante mérito y que hicieron verdaderas creaciones de multitud detipos cómicos. Dolores Abril, nacida en Reus, hizo su primera educación en Francia, interna en un colegio. A los quince años debutó en el Teatro Principal de Palma de Mallorca con la obra Me gustan todas. en clase de dama joven. Reveladas claramente sus condiciones para la escena, pasó al Teatro Principal de Barcelona con la compañía del señor Mata, siendo contratada por Calvo y la Boldún, después con Tamayo y Matilde Díez, pasando más tarde al Teatro del Circo de la plaza del Rey, en Madrid. En Zaragoza y Valencia fué muy aplaudida en Consuelo, El tanto por ciento, La mariposa, No la hagas y no la temas. Volvió a Madrid y en el Teatro de Apolo causó las delicias del público en La niña boba, Don Juan Tenorio y A tiempo. Dejó Apolo para pasar a Lara, donde actuó tres años. Cuestiones que no son de este lugar explicar, y en las que se ocupó la prensa con gran extensión, hicieron salir a la artista, de quien tratamos, de Lara, para pasar



IRENE ALBA







María Álvarez Tubau



LEOCADIA ALBA



Mercedes Pérez de Vargas



al Principal de Barcelona, donde estuvo una corta temporada, volviendo a Madrid y al Teatro de Eslava.

Dolores M. Arnau; Julia Martínez, cuya belleza admira al artista más exigente, cuyo cuerpo era el fiel trasunto de las esculturas de Fidias y cuya cara parece arrancada de un lienzo de Rafael, dotada además de un talento de expresión extraordinario y de una afición al arte digna de encomio; Eloísa Gorriz, tan donosa como bella; María Gambardella, tan graciosa como discreta; Adela Garzón, notable como atriz y como mujer hermosa; Concha Lorente, notable actriz que pereció en la catástrofe del vapor *Balbanera* el 9 de octubre de 1919; Rosa Tenorio, excelente actriz, madre de la eminente Elisa Mendoza, etc.

Otras actrices dignas de mención son Andrea Luna, hermana de Rita, a quien su delicado estado de salud le hacía llevar a cabo con dificultad el penoso trabajo de primera dama. Jerónima Llorente actuóen los teatros de Madrid, distinguiéndose en cuantos papeles representaba, pero su fama la obtuvo como actriz de carácter, papeles que a los diez y ocho años ya le gustaba interpretar. Joaquina Latorre, actriz notable, pero que representó poco en Madrid. Adelaida Alvarez era una gaditana de gran hermosura y actriz notable, a la que Vico estimó mucho, agradándole representar obras con ella. Josefina Alvarez figuró en las compañías del Teatro Español muchos años, estuvo bajo la dirección de Emilio Mario y Emilio Thuillier. Muchos años la llevó en su compañía la Tubau. Falleció, olvidada y pobre, en Madrid, en noviembre de 1919. Josefa Bremón, notable actriz que actuó en el Español en las temporadas de 1881 a 1882 y 1883. Concha Sampelayo, excelente actriz que actuó muchos años en el Teatro del Príncipe. Gertrudis Torre era actriz muy graciosa y cantaba tonadillas con habilidad, ganando los aplausos de lunetas y galerías.

Antonia Romero perteneció a la compañía que en 1812 formó José I para el Teatro del Príncipe. Concha Ruiz actuó en el Teatro del Príncipe en las temporadas de 1849 y 1850. Hubo otra Concha Ruiz que trabajaba en el mismo teatro en 1876, y además otra tercera Concha Ruiz que figuraba en la compañía del Teatro Lara a fines del siglo xix. Josefa Guerra, muy buena actriz y de gran talento; Dolores Martínez, de hermosa figura y gran discreción; Sofía Alverá, bella y discreta; Concepción Marín y Emilia Llorente, ambas buenas actrices; Luisa Casado, distinguida y estudiosa; Francisca Zafrané hacía papeles de primera dama en 1847, pues estrenó en Salamanca la Elena del drama de Gómez Arias Los amores y el convento: Palacio y Ribera la trataron con dureza en su libro de semblanzas. Antonia Zárate perteneció a las compañías de Martínez y de Bonei, muriendo muy joven.

Concha Valero, notable actriz que actuó en el Príncipe en los años 1842 a 1844. Juana Pérez empezó por hacer papeles de muchacho, para los cuales su pequeña y delicada figura se prestaba admirablemente; Pepita Valero: su vida de glorias acabó pronto, merced a un desgraciado accidente. Queriendo vengarse algunos espectadores de una falta que suponían haber cometido contra ellos el esposo de Pepita, que era a la sazón empresario del Teatro de San Fernando, de Sevilla, previnieron y realizaron una silba contra la inocente esposa, la cual no pudo sobrevivir a tan injusto ataque, falleciendo a las pocas horas. Y, por último, Josefa Palma, elegante, distinguida, con un talento natural y un sentimiento exquisito: empezó a darse a conocer en el Teatro del Príncipe por los años de 1846 al lado de la incomparable Matilde Díez, llegando a ser en plazo brevísimo una de las primeras y más inteligentes artistas. Falleció en 1897 en San Gervasio (Barcelona). Merecen también especial mención como notables actrices Coleta Paz, María López, Josefa Solís y Vicenta Laborda.

TIPLES
DE ZARZUELA.

Entre las tiples de zarzuela grande y chica que mejor han sabido caracterizar y vestir los diversos tipos representados, sobresalieron Lorenza Correa, las dos Briones, Rosario García, Benita y Francisca Moreno, Carolina Di Franco, Teresa Izturriz, Manuela Checa, Almerinda Soler Di Franco, Dolores Franco, Adela Rodríguez, Cándida Folgado, la Zamacois, la Arana, la Vidal, la Pretel, la Campos, la Guerra, la Pastor, las hermanas Alba, la Gurina, la Bru, las hermanas Taberner, la Lázaro, la López Martínez, la Torres, las Calvó y un sin fin de buenas tiples que fueron muy célebres en su tiempo y de las cuales algunas aún andan por esos escenarios.

CAPITULO XI

Breve reseña sobre los compositores españoles.—Manuel Vicente Garcia.—Fernando Sors.—José Melchor Gomis Colomer.—Ramón Carnicer.—Tomás Genovés y Lapetra. - Vicente Martin y Soler. - Baltasar Saldoni. - Hilarión Eslava y Elisondo. - Joaquin Espin y Guillén.-Vicente Cuyás.-Antonio Rovira.-Eduardo Domínguez de Gironella.-Carlos Grassi.- Juan Sariols.- Nicolás Manent.- Francisco Porcell.- Juan Crisóstomo de Arriaga.—Rafael José Maria Hernando y Palomar.—Cristóbal Oudrid.—Joaquín Romualdo Gastambide y Garbayo.—Francisco Asenjo y Barbieri.—Emilio Arrieta y Corera.—Mariano Soriano y Piqueras.-Jesús de Monasterio y Agüeros.-Juan María Guelbensu.-Mariano Vásques.-Miguel Marqués.-Manuel Fernándes Caballero.-José Rogel.-Otros composi. tores del siglo xix.

La invasión del arte italiano fué una necesidad en los tiempos gloriosos que preludiaron a la creación y establecimiento de la ópera. El Verbo se esparció, todos comulgaron en la gran iglesia cuyos principios debían ser admitidos a priori como dogmas, pero una vez impulsado el arte por los nuevos derroteros que ante su vista exhibían los trabajos primitivos de su fundación, cada país se asimiló aquellas reglas estéticas que más en consonancia se encontraban con su carácter v naturaleza, v las dió más tarde forma hasta que el genio v el talento hermanados vinieran a imprimirlas sello especial y temperamento propio, constituyendo géneros distintos, ramas sueltas de un mismo tronco, leyes particulares que, arrancando de un principio general, daban margen a diferentes escuelas. El arte tiene su etnología; así se crearon las nacionalidades. Italia adoptó como forma de expresión la melodía; Francia buscó en la armonía y en la sencillez y propiedad de su música primitiva el ideal ambicionado, y Alemania, en fin, reflejó su carácter austero y entereza filosófica en la independencia expresiva del elemento instrumental, cuyos admirables resortes y poder grandioso parecen en Beethoven haber dicho su última palabra.

Y Francia, sin embargo, y Alemania, más aún ésta que aquélla, LA ÓPERA ITALIAaceptaron el yugo de la música italiana, que se impuso a todos como imperiosa necesidad, pero supieron sacudirlo más pronto o más tarde, hasta erigirse tronos separados que hoy conservan, y desde los cuales dictan leyes, reinan y gobiernan, con el sistema constitucional del arte y de lo bello. España no ha sido capaz de tanto. El arte italiano

CARACTERES: DE LA ÓPERA UNIVERSAL

NA Y ESPAÑA

la asaltó desde un principio, fué creciendo y rodeándola como un inmenso boa constrictor, y hoy yace todavía bajo la presión fatal del monstruo, aplastada, jadeante, víctima de la asfixia. ¿Por qué? Sería difícil averiguarlo. Por de pronto, baste saber que la historia de nuestra música en todo el siglo xviii no ofrece nada interesante que no se contraiga a las compañías italianas que en varios teatros de Madrid actuaron durante toda aquella época.

Con el siglo xix entramos en un período variado, curioso, lleno de peripecias, de luchas, de entusiasmos, período agitado e importantísimo, cuya descripción abarca la etapa quizás más interesante de nuestro arte nacional. Pero como nuestro propósito no es hacer la historia de la música española, sino dar una ligera reseña de los maestros españoles que pusieron música a libretos de autores dramáticos y cómicos, citados en capítulos anteriores, nos ceñimos a nuestro propósito y empezamos desde luego nuestra tarea. Por prescripción consignada en el apéndice al Reglamento de Teatros, aprobado en 6 de marzo de 1807, se prohibía «representar, cantar ni baylar (sic) piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales, o naturalizados en estos reinos, así como está mandado en Real orden de 28 de diciembre de 1799.» Por esta razón, desde noviembre de 1800 hasta enero de 1808, cuantas óperas se representaron en el Teatro de los Caños del Peral se cantaron con letra española y por artistas españoles. El repertorio más en boga en Italia y en Francia hacía los gastos de nuestra escena, y las óperas bufas y óperas cómicas de Cimarosa y Paisiello, así como las de Berton, Paer, Della-María, Dalayrac y hasta Boieldieu, servían para que las hermanas Correa y las Briones lucieran sus distinguidas dotes, al par que preludiaban la explosión del genio español representado en un maestro que, como cantante, hizo inmortal su nombre y creó una escuela de donde salieron los artistas más notables y afamados del pasado siglo.

MANUEL VICENTE GARCÍA. Manuel Vicente García nació el 22 de enero de 1775 en Sevilla, donde emprendió sus primeros estudios musicales con la dirección del maestro de capilla de aquella catedral don Antonio Ripa, que gozaba fama de docto e ilustrado compositor. Los adelantos de García debieron ser rápidos, o muy grande su confianza en los conocimientos adquiridos, cuando un biógrafo asegura que en 1792, contando apenas diez y siete años de edad, y siendo ventajosamente conocido como cantor, compositor y director de orquesta, hizo su primera salida en el teatro de Cádiz cantando una «tonadilla» en que figuraban algunas piezas de su composición. La primera aparición de García en la Corte fué bastante fugaz. Ajustado desde marzo de 1799 hasta el Carnaval

de 1800, debió cantar en los Caños del Peral durante aquella corta temporada, puesto que no tardó en abandonar la Corte y marcharse a Málaga, donde escribió su primera ópera El Preso. Su argumento, sacado del de la ópera cómica francesa Le Prisonnier ou la Ressemblance, sirvió de poema a la opereta, que obtuvo el completo favor del público. La fiebre amarilla, declarada en Málaga en 1808, hizo que García abandonara aquella capital y volviera de nuevo a Madrid. Con la dirección del gran cantante y la del célebre actor Máiguez, se organizaron dos compañías, una de verso y otra de canto, para los Caños del Peral, y volvió a renacer en el público la esperanza de ver planteados de un modo conveniente sus espectáculos predilectos.

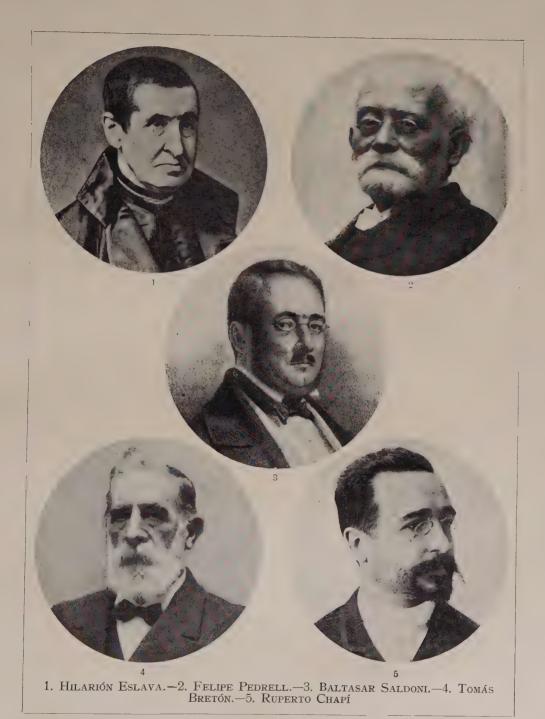
Y en efecto, desde el año 1803 hasta mediados de 1806. Manuel García compuso El reloj de madera, Quien porfia mucho alcanza, El criado fingido, El Farfalla, El tio y la tia, El cautiverio aparente, El hablador, Los ripios del maestro Adán, Florinda y El poeta calculista, operetas graciosas, rápidamente trazadas y escritas y en las cuales aparecía el canto popular con toda su atractiva sencillez. Sin duda el célebre artista debió comprender que su patria no tenía horizontes bastantes para colmar su ambición y sus esperanzas, cuando a principios de 1807 dejó para siempre a España y se marchó a París, donde falleció el 2 de junio de 1832.

Un artista eminente, verdadero genio en la especialidad a que de- FERNANDO SORS. dicó su vida y su talento, y cuyas composiciones están impregnadas del carácter nacional y llenas de frescura e inspiración, es Fernando Sors, que fué bautizado en la catedral de Barcelona el 14 de febrero de 1778. Hijo de modestos comerciantes, manifestó desde muy niño aptitudes para la música, entreteniéndose en construir acordes instintivamente en una guitarra y un violín que poseía su padre, lo cual parece indicar que la afición al arte tenía discreto asiento en aquella familia. Doce años contaba Sors cuando quedó huérfano de padre, entrando, por la solicitud y el cariño maternales, en el célebre Monasterio de Montserrat, donde, merced a su talento y aplicación, realizó visibles progresos tanto en la guitarra como en la composición. Fué su profesor de música el Padre Fray Anselmo Viola, director en aquel tiempo de la escolanía, contrapuntista consumado y profesor muy docto y renombrado por su bondadoso carácter y sorprendente laboriosidad.

Cinco años estuvo Sors en Montserrat, al cabo de los cuales, de vuelta en Barcelona, adelantó en conocimientos y los adquirió nuevos, sobre todo en el arte del canto y de la instrumentación, frecuentando asiduamente el Teatro de Santa Cruz, donde actuaba una compañía

de ópera italiana. Su debut en el teatro fué verdaderamente original y demostró desde luego la despreocupación de aquel carácter que había de desarrollarse más tarde en toda su singularidad y rareza. Sors contaba diez y siete años cuando la audición de las óperas italianas en el Teatro de Santa Cruz, de Barcelona, tenía su mente juvenil preocupada por completo. Concibió el plan de escribir una ópera, y, falto de libro y de quien se lo proporcionase, no se anduvo en chiquitas; se puso a leer partituras en la biblioteca del teatro, encontró una titulada. *Telémaco* compuesta por un tal Cipalla sobre un poema de otro tal Capece, le gustó el libro, juzgó la música de Cipalla detestable, y, sin encomendarse a Dios, rehizo la música y la dió al público en 1796, recogiendo gran cosecha de aplausos y alcanzando el honor de ver su primera ópera alternar con las obras de los más célebres maestros italianos de aquella época.

Comenzada la carrera con tan buenos auspicios, no tardó en abandonar su población natal y en trasladarse a Madrid, donde encontró desde luego valiosos protectores. Uno de ellos fué la Duquesa de Alba, de quien recibió el artista encargo de componer una ópera bufa, trabajo que emprendió sin pérdida de tiempo, pero que tuvo que abandonar por haber sorprendido la muerte a la noble Mecenas. Muerta la Duquesa de Alba, la suerte proporcionó, sin tardanza, a Sors un nuevo protector poderoso y entusiasta en el Duque de Medinaceli, que encargó al maestro la instrumentación de algunos antiguos oratorios y la composición de sinfonías, cuartetos, piezas de salón, himnos religiosos. y canciones españolas. A pesar de tanto trabajo, quizá no fuera la remuneración proporcionada a los gastos de Sors cuando éste pidió al duque le nombrase administrador de sus bienes en Barcelona. Accedió Medinaceli a la demanda, y volvióse Sors a la capital del Principado, donde, sin desatender las obligaciones de su empleo, seguía trabajando y componiendo con ahinco, cuando estalló la guerra de la Independencia, que obligó al maestro a colgar la pluma y empuñar la espada contra las huestes de Napoleón I. Llegó a alcanzar el grado de capitán, y al convertirse de español en afrancesado, huyó a París en 1813, donde emprendió la publicación de varias piezas para guitarra. Allí escribió la música de una ópera cómica, La feria de Esmirna, y de tres bailes de espectáculo El sueño generoso, El amante pintor y La cenicienta. En Rusia compuso la música del baile Hércules y Omfalia. En Londres escribió otro baile, El dormilón despierto, y, más tarde, una obra de magia, La bella Arsenia. En 1828 se establece definitivamente en París, dedicándose al profesorado de la guitarra, del canto y del piano; publicó su magistral método de guitarra y su tratado de armo-





nía aplicada al instrumento, así como gran número de composiciones admirables, que revelan la fuerza y lozanía de su talento, y muere miserablemente en la primera quincena de julio de 1839, arruinado por las hijas de Terpsícore, a quienes se entregó desenfrenadamente, y martirizado por un cáncer en la lengua, que le causó prolongados y agudísimos dolores.

Otro de los compositores españoles que tuvo que buscar en país extranjero lo que tal vez su propia patria le negara fué el maestro valenciano don José Melchor Gomis, artista de probado talento y excelente reputación, cuyas vicisitudes le llevaron a morir, triste y lleno de padecimientos, en París, a los cuarenta y cinco años de edad, en la madurez y plenitud de su inteligencia artística. Gomis nació en Onteniente el 6 de enero de 1791. Después de haber estudiado música con el presbítero don José Pons, afamado maestro de capilla de la catedral de Valencia, fué nombrado músico mayor del segundo regimiento de artillería, de guarnición en Barcelona, donde se trasladó inmediatamente y donde las necesidades de su nueva profesión desarrollaron considerablemente sus conocimientos musicales, sobre todo en la parte referente al instrumental de viento, que le era poco menos que desconocida por haberse dedicado hasta entonces a composiciones del género religioso.

Puesto en contacto con el profano, bien pronto aspiró Gomis a la publicidad y al renombre que el teatro con sus diversos alicientes le ofrecía, y compuso varias óperas, con las cuales, después de presentada su dimisión del cargo de músico mayor, se dirigió a Madrid esperando verlas en breve representadas y aplaudidas. Llegó a la Corte en 1817 y, con el auxilio de poderosas influencias, logró que se ejecutase su Aldeana, producción que llamó la atención de los inteligentes; pero no le valió tan feliz éxito el poder hacer escuchar otras más, por la efervescencia en que se hallaban los ánimos de esa parte del público que generalmente dirige los teatros en favor de la ópera italiana cantada por italianos. Después se cantó un melodrama unipersonal Sensibilidad y prudencia, y desde este momento ya no logró que se pusieran en escena otras producciones que tenía compuestas. Llegó a París v se puso a buscar un libreto francés, pero perdidas las esperanzas de alcanzarlo, se fué a Londres, donde La Sociedad Filarmónica ejecutó en abril de 1827 la cantata El Invierno, para cuatro voces y orquesta, original del maestro valenciano. En 29 de enero de 1831 debutó Gomis en París como compositor dramático, en el Teatro de la Opera Cómica, con su ópera cómica en dos actos Le diable à Séville, obra que se ejecutó en el Teatro del Liceo, de Barcelona, en octubre

JOSÉ MELCHOR GOMIS. de 1854, traducida al español con el extraño título de *Riego en Sevilla*. La segunda ópera cómica que estrenó en París y en el mismo teatro que la anterior, el 31 de diciembre de 1833, fué *Le Revenant*. Dos años más tarde estrenaba una tercera titulada *Le portefaix*, que fué un fracaso completo. Al año siguiente estrenó la titulada *Rock le Barbu*, y ésta fué su última producción teatral. Las amarguras de sus pasados fiascos, las mortificaciones de amor propio que asediaban al artista alejado de su patria, todas las contrariedades, en fin, que Gomis sufrió en París, abatieron su ánimo y le hicieron padecer cruelmente hasta el punto que falleció el 4 de agosto de 1836, dejando en partitura *Le Damni, Botani-Bay, Leonore, Le Favorí* y la composición *El conde Don Julián*.

DON RAMÓN CARNICER.

El primer maestro español que a nuestra atención se impone es Carnicer. Don Ramón Carnicer nació en Tárrega, provincia de Lérida, el 24 de octubre de 1789. Sus aptitudes musicales se manifestaron sin tardanza, puesto que a los siete años de edad y después de haber estudiado el solfeo con la dirección del maestro de capilla de Tárrega, obtenía Carnicer por rigurosa oposición la plaza de niño de coro de la catedral de Seo de Urgel. En esta población permaneció próximamente siete años y comenzó sus estudios de composición y órgano, que luego perfeccionó en Barcelona. La capital del Principado ofreció entonces a Carnicer, como a otros maestros, ocasión de familiarizarse con las obras teatrales del repertorio italiano, que en el Teatro de Santa Cruz se ponían en escena. Esta circunstancia fué de gran utilidad para Carnicer, que pudo asistir a las ejecuciones de las óperas del tiempo y conocer y comparar los estilos de los más renombrados compositores de aquella época. Estudiando a éstos y escribiendo para su gusto particular composiciones sueltas, le sorprendió la ocupación francesa, que llenó de indignación y de vergüenza el alma noble de Carnicer y le hizo abandonar a Barcelona y trasladarse a Mahón, donde, gracias a unos frailes franciscanos que lo recogieron en su convento, pudo al cabo dar lecciones de canto y de piano con extraordinario éxito. Terminada la invasión francesa, volvió a Barcelona, donde se dedicó a dar lecciones musicales, adquiriendo pronto envidiable reputación.

SUS PRINCIPALES OBRAS.

En 1816 compuso Carnicer la preciosa sinfonía de *El barbero de Sevilla*, de Rossini, composición magistral en que el estilo rossiniano está imitado de un modo admirable, y que está conceptuada de muy superior al pegote instrumental hoy llamado obertura de *El barbero de Sevilla*, colocado allí por Rossini. El gran aplauso con que estas primeras producciones de Carnicer fueron acogidas por el público de

Barcelona animó al maestro a componer obras de mayor importancia, de las cuales no tardó en presentar el ejemplar primero con la *Adela di Lusignano*, ópera italiana que alcanzó muy lisonjero éxito y que con la dirección de su autor se estrenó en Barcelona el 19 de mayo de 1819. Después compuso dos óperas más: *Elena e Constantino* y *Don Giovanni Tenorio*, ambas ejecutadas con aplauso en el Teatro de Santa Cruz.

En 1827 fué llamado Carnicer a Madrid, por Real orden, para confiarle la dirección de los teatros de la Corte, debutando en el Teatro del Príncipe con su ópera ya citada Elena e Constantino el 16 de julio del expresado año. El 11 de febrero de 1829 estrenó en el mismo teatro su nueva ópera Elena e Malvina. El 12 de enero de 1831 el Cristóforo Colon; el 14 de diciembre de 1832 Eufemio di Messina, y el 12 de marzo de 1838, en el Teatro de la Cruz, Ismalia o Morte ed amore. que, con las anteriones, forma el contingente de obras lírico-dramáticas escritas por Carnicer para los teatros de Madrid. Además escribió algunas canciones españolas, la mayor parte para ser cantadas por artistas italianos, como El Chairo, La currilla, El no sé, el ¡Agua va!, el Sereni, el Caramba, el Julepe y La criada; muchos himnos, una loa y varias composiciones instrumentales, más una misa de Réquiem por la que pidió cuarenta mil reales, por cuya razón hubo un pleito, que ganó al fin. Profesor del Conservatorio, murió en 17 de marzo ·de 1855.

Don Tomás Genovés y Lapetra nació en Zaragoza el 29 de diciembre de 1806. Faltan datos biográficos completos y exactos sobre este reputado maestro español que se trasladó a Italia en 1834, fijando su residencia en Bolonia, donde escribió una ópera de medio carácter, titulada Zelma, que se estrenó en 1835. Al año siguiente se trasladó el maestro a Roma, donde compuso e hizo representar otra ópera titulada La battaglia di Lepanto: dos años después, en 1838, se ejecutó en Venecia una nueva ópera de Genovés, Bianca di Belmonte; en 1840, hallándose en Nápoles, escribió para el Teatro del Fondo, donde se puso en escena, la Iginia d'Asti, y finalmente para la Scala de Milán compuso Genovés en 1845 la Luisa della Vallière, que con mediano éxito se ejecutó en aquel gran teatro. Ricordi publicó ocho romanzas y cuatro dúos de Genovés, que tituló Sere d'autunno al Monte Pincio. Antes de salir para Italia puso música a un libro de don Mariano José de Larra, titulado El rapto. Genovés pasó los últimos días de su vida en Burgos, donde murió el día 5 de abril de 1861.

Aunque cometiendo una falta de lesa cronología, vamos a dedicar unas líneas al famoso compositor español don Vicente Martín ŷ

DON TOMÁS GENOVÉS.

DON VICENTE MARTÍN.

Soler, que nació en Valencia el 2 de mayo de 1754. Aunque faltan pormenores de sus primeros años, se sabe que estudió y aprovechó mucho el tiempo para ser nombrado, joven aún, organista de Alicante; pero que, aviniéndose poco a la música religiosa e inclinado por naturaleza a la carrera del teatro, se trasladó a Madrid, donde trabó amistad con un cantante italiano, para el cual escribió algunas piezas vocales. El cantante en cuestión no debía ser artista adocenado, puesto que descubrió desde luego en las composiciones de su amigo el poderoso germen artístico que encerraban y le aconsejó que abandonara España y se dirigiese a Italia, consejo que fué aceptado y puesto en práctica por Martín. De qué medios se valió el joven artista para conseguir que en Florencia se pusiera en escena su primera ópera durante el Carnaval de 1781 es cosa no averiguada; el caso es que se ejecutó en aquella ciudad la Ifigenia in Aulide. Al año siguiente se ponía en escena en Lucca una nueva ópera de Martín titulada Astartea, que precedió a varios bailes compuestos por el mismo para diversos teatros italianos y prepararon la definitiva explosión de aquel selecto ingenio. En 1783 escribió para Turín L'accorta cameriera, ópera bufa, y para Roma la Ipermestra, que se estrenó en 1784, y La cappriciosa corretta. En 1785 se trasladó a Viena, donde tuvo excelente acogida. Allí trabó muy pronto relaciones de amistad con el abate Da Ponte, y consiguió un libreto bufo titulado Il búrbero di buen cuore, que puso inmediatamente en música y fué acogido con verdadero ensusiasmo. Esta ópera se representó en París en el Teatro Feydeau el 22 de febrero de 1791. El éxito les animó y pronto estrenaron en Viena otra ópera bufa, Una cosa rara, hacia el 1786. Una nueva ópera de Da Ponte y Martín, L'arbore di Diana, tuvo tanto éxito como su predecesora. En el año de 1778 la emperatriz de Rusia Catalina II llamó a su corte al maestro español, que se dirigió a San Petersburgo, encargándose en seguida de la dirección de la Ópera. Su primera obra fué Gli sposi in contrasto, a la que siguieron una cantata titulada Il sogno y varias otras composiciones de diversas índoles. Destituído de su destino y en decadencia su vigoroso talento, se vió obligado a vivir de las lecciones, hasta que, abatido el ánimo y lleno de amargura el corazón, le sorprendió la muerte en San Petersburgo en enero de 1806.

DON BALTASAR SALDONI. Don Baltasar Saldoni nació en Barcelona el 4 de enero de 1807. Los primeros escarceos teatrales de Saldoni datan de 1824, en que se entregó por completo al estudio de las partituras de los clásicos y de las otras obras didácticas más reputadas, haciendo al mismo tiempo investigaciones detenidas y fructuosas acerca del mecanismo de la voz humana. Don José Alegret, poeta y amigo del joven y entusiasta ar-

tista, le escribió el libreto de una opereta española en un acto titulada El triunfo del amor, que Saldoni puso en música y se ejecutó en 1826 en casa de Alegret. En el mes de mavo de 1829 Saldoni hacía su entrada en Madrid, lleno de esperanzas, de entusiasmo y de ilusiones. En el 1830 fué nombrado profesor de solfeo del Conservatorio. Los trabajos que le imponía la clase no le impidieron componer una ópera italiana seria en dos actos, titulada Saladino e Clotilde, de la cual se cantó una cavatina de tenor en el Teatro de la Cruz. Un dúo bufo de bajos cantado en 1832 en la ópera española Los enredos de un curioso. ejecutada en el Conservatorio de Música, le valió muchos aplausos. Esta y otras piezas sueltas, marchas, dúos, tercetos y cavatinas, que :Saldoni componía entonces y se intercalaban en diversas operetas y comedias, valieron al maestro aplausos y estimación, pero de ningún modo podían satisfacer por completo el amor propio y las aspiraciones de un artista ganoso de lauros más importantes. En efecto, el 20 de enero de 1838 se estrenaba en el Teatro de la Cruz la ópera de Saldoni en dos actos *Ipermestra*, que obtuvo un éxito enorme. *Cleónice*. regina di Siria, era el título de la nueva ópera que se estrenó en el Teatro de la Cruz el 24 de enero de 1840, que fué un nuevo éxito. Animado por éste, pensó Saldoni en la ópera española y compuso la música del libreto español Boabdil, último rey moro de Granada, y después el de Guzmán el Bueno, inéditas ambas. Unicamente algunas piezas de la primera se ejecutaron a guisa de ensavo, con acompañamiento de piano y cuarteto, en los Salones del Liceo el 28 de junio del :año 1845.

Don Hilarión Eslava y Elizondo nació en Burlada, pueblecillo situado a un cuarto de legua próximamente de Pamplona, el 21 de octubre de 1807. Los primeros años de Eslava han sido poetizados por varios biógrafos, idólatras del maestro, con la relación de las circunstancias fortuitas que ocasionaron su entrada como niño de coro en la catedral de Pamplona. Corría tranquilamente la vida de Eslava, entregado por completo al estudio y a la enseñanza gratuita de la música, en la que preparaba los elementos del Método de solfeo, que más tarde publicó con general aplauso, cuando nuestras revueltas políticas vinieron a turbarla. Privado de sus rentas el cabildo catedral sevillano, donde estaba Eslava de maestro de capilla, vió nuestro maestro reducida su prebenda a la exigua cantidad de 400 ducados; forzoso era tomar un partido, y Eslava no vaciló; sentía dentro de sí el fuego de la inspiración y se lanzó al género dramático, buscando poemas para sus óperas que no desdijeran del sagrado carácter de que estaba revestido. La primera ópera de Eslava, Il Solitario, se estrenó en Cádiz en

DON HILARIÓN ESLAVA. 1841, con excelente éxito, que se confirmó en el mismo año en los teatros de Sevilla y de Madrid. Enardecido por el brillante éxito, escribió otra ópera, *Las treguas de Tolemaida*, en 1842, y al año siguiente otra titulada *Pietro il Crudele*. La primera se estrenó en Cádiz, la segunda en Sevilla. En 23 de julio de 1878 falleció don Hilarión Eslava.

DON JOAQUÍN ESPÍN. Don Joaquín Espín y Guillén nació el 3 de mayo de 1812 en Velilla de Medinaceli, provincia de Soria. Pasando por alto los primeros años de su juventud, Espín llegó a Madrid, recomendado a varias familias aristocráticas, en el mes de octubre de 1832. Después de muchas amarguras fué el fundador del primer periódico musical español, que se llamó *La Iberia Musical*. En el Teatro del Circo se cantó por vez primera, el 9 de julio de 1845, el acto primero de *El asedio de Medina,* ópera en tres actos, poesía de don Gregorio Romero Larrañaga y música de Espín Guillén. El éxito de este fragmento de la ópera fué inmenso. Entre infinidad de composiciones de este maestro pertenecientes a todos géneros se cuentan la ópera *Mactas;* dos obras lírico-dramáticas, *El bandido de Alcaraz* y *La Esmeralda*, libro esta última de Bécquer y Lema. Una zarzuela de Espín titulada *Carlos Broschi* se estrenó en Sevilla el año 1853 con buen éxito. El 24 de junio de 1881 falleció, casi repentinamente, de una congestión cerebral.

DON VICENTE CUYÁS.

Don Vicente Cuyás nació el 6 de febrero de 1816 en Palma de Mallorca, donde sus padres se encontraban accidentalmente. Muy niño, regresó Cuyás con su familia a Barcelona y emprendió allí primeramente el estudio de la Medicina, abandonando al poco tiempo estos estudios para dedicarse al de la Música, que le atraía con fuerza irresistible. Tenía entonces Cuyás diez y siete años y le bastaron dos para adquirir gusto y conocimientos poco comunes en el canto y en el piano, que le indujeron a dedicarse a la composición con la dirección del reputado maestro don Ramón Vilanova. Los progresos del entusiasta joven fueron tales que, antes de transcurrir dos años de estudiocon Vilanova, asombraba Cuyás al público barcelonés con un grandúo dramático que se ejecutó en el Teatro de Santa Cruz, causando la admiración general por la frescura melódica que aquella obra ostentaba y por la firmeza con que desde luego parecía escrita. Otras producciones de naturaleza semejante valieron a Cuyás una distinguida reputación, pero lo que realmente elevó su nombre a gran altura fué su primera, y por desgracia última, ópera en tres actos que con el título de La Fattucchiera se estrenó en el Teatro de Santa Cruz, de Barcelona, en el año de 1838 y produjo entusiasmo indescriptible. A la forma melódica belliniana, de que Cuyás se mostraba apasionado, uníase en esta ópera suya una novedad de ritmos y una brillantez instrumental que cautivaron a artistas y aficionados, proporcionando a aquel joven de veintidós años una de las mayores ovaciones de que hay recuerdo en Barcelona. Una tisis pulmonar segó en flor la preciosa existencia de Vicente Cuyás a los veintitrés años, el 7 de marzo de 1839.

Don Antonio Rovira nació en Barcelona en el primer tercio del siglo pasado y se dedicó desde muy joven al estudio de la música, que perfeccionó más tarde con Vilanova. El brillantísimo éxito de la Fattucchiera animó a Rovira a componer una ópera en tres actos titulada Sermondo il Generoso, que se ejecutó con resultado muy satisfactorio en el Teatro de Santa Cruz, de Barcelona, el año 1839. Desde esta época hasta el año 1867, en que se estrenó en aquella ciudad una zarzuela en tres actos de Rovira, titulada Genaro el Gondolero, no hemos podido encontrar datos referentes al compositor catalán.

Don Eduardo Domínguez de Gironella nació en Barcelona el 6 de febrero de 1814. Su familia, que poseía una holgada situación, educó a Domínguez para una carrera científica; pero, amante de la música desde niño, sus estudios científicos y literarios no le impidieron dedicarse al arte con gran aprovechamiento. Recibió notables lecciones de Vilanova y se lanzó al teatro con una ópera italiana en tres actos, La Vedovella, que se estrenó en Barcelona en 1840 con excelente éxito. Cinco años después, La dama del castello, ópera en tres actos, de Domínguez, era acogida con el mismo favor; pero, sea que la aureola del teatro no realizara las esperanzas del artista, o sea que las miserias de la escena marchitaran sus ilusiones, lo cierto es que Domínguez renunció al arte y volvió a dedicarse con afán a los estudios científicos que antes había cultivado.

Don Carlos Grassi nació en Barcelona el 23 de abril de 1818. Hijo de un notable profesor de oboe, establecido en la capital del Principado, estudió desde muy joven con su padre los principios de la música y del oboe y del arpa, que amplió más tarde dedicándose a la composición. A los diez y ocho años de edad Grassi fué nombrado por oposición primer oboe de la orquesta del Teatro de Santa Cruz, donde se representó en 1843 su primera ópera *Il proscritto di Altemburgo* con un éxito muy lisonjero. En 1855 se trasladó a Madrid y ganó por oposición la plaza de oboe de la Real Capilla y entró a formar parte de la orquesta del Teatro Real.

Don Juan Sariols, natural también de Barcelona, fué autor de una opereta española en un acto titulada *Melusina*, que con los auspicios del insigne Tamberlick se cantó en la misma ciudad, con excelente éxito, en el año 1848.

DON ANTONIO
ROVIRA.

DON EDUARDO DOMÍNGUEZ.

> DON CARLOS GRASSI.

> > DON JUAN SARIOLS.

DON NICOLAS MANENT.

Don Nicolás Manent, de Barcelona, cuya ópera italiana Gualtiero di Monsenis obtuvo grandes aplausos en el Teatro del Liceo de Barcelona, donde se estrenó en 1857.

DON FRANCISCO PORCELL.

Don Francisco Porcell, autor de una ópera en un acto, Sueño y realidad, ejecutada en el Liceo el año 1853; pero en Barcelona, lo mismo que en Madrid, los compositores españoles sufrían los rigores de la ópera italiana, y si sus obras teatrales alcanzaban desde luego éxitos halagüeños, eran éstos más bien aparentes que reales, fruto de un entusiasmo de circunstancias, no de un convencimiento real, fórmula cumplida y cortés con que quedaba a salvo el patriotismo y encerraba una lección que nadie sin duda supo o quiso aprovechar.

DON JUAN CRISOS-

Juan Crisóstomo de Arriaga nació en Bilbao el 27 de enero de 1806 TOMO DE ARRIAGA y mostró desde su infancia las más felices disposiciones para la música. Sin tener conocimiento alguno de armonía, compuso una ópera española en que había ideas deliciosas y enteramente originales, titulada Los esclavos felices, que se cantó en Bilbao con buen éxito en el teatro que existió en la calle de la Ronda y fué devorado por un incendio casual. Después escribió una fuga a ocho voces sobre las palabras del Credo Et vitam venturi, conceptuada como obra maestra. En 1824, al establecerse en el Conservatorio clases de repetición, en armonía v contrapunto, Arriaga fué encargado de una de estas clases como repartidor. El ansia de producir le atormentaba como atormenta a todo hombre de genio. Su primera obra fué una colección de tres cuartetos para violín que se publicó en París en 1824; esta obra fué seguida de una obertura, de una sinfonía a gran orquesta, de una misa a cuatro voces, de una Salve, de varias cantatas francesas y de algunas romanzas. Tantos trabajos realizados antes de la edad de diez y ocho años minaron su salud, falleciendo en los últimos días de febrero de 1826.

LA ZARZUELA.

Y vamos a entrar en el campo de la zarzuela. De dónde proviene esa extraña denominación de «zarzuela» con que pasará ya a la historia nuestra ópera cómica? ¿Cuál es el origen de ese substantivo genérico que ha venido a abrazar de un modo caprichoso y absurdo todas las composiciones teatrales españolas en que lo hablado y lo cantado alternan? Una casa de campo, un palacio llamado la Zarzuela, que el cardenal infante Don Fernando poseía en las inmediaciones del Real Sitio del Pardo para solaz y recreo de los cortesanos y cortesanas de Felipe IV, dió su nombre a ciertos espectáculos lírico-dramáticos que se celebraron a principios del siglo xvII. La primera de estas funciones fué la ejecutada en 1628 con la representación en dos jornadas El jardin de Falerina, del insigne Calderón de la Barca, con música de don Juan Risco. Como se ve por el nombre de «representación en dos actos»

con que Calderón bautizó esta obra, ni le dió la importancia de melodrama, comedia o fiesta cantada, ni el escaso mérito de loa, sainete o entremés; por lo que, siendo un género dramático-lírico-bailable, de cortas dimensiones, de escaso argumento, situaciones semifantásticas y sin nombre determinado hasta entonces, se le caracterizó con el de «zarzuela» por el sitio en que se representó la primera vez esta clase de composición, literariamente hablando, mas no por la novedad del canto en medio de la declamación, puesto que probada queda su antigüedad en muchas producciones, tanto poéticas como dramáticas.

El origen de la zarzuela está en las primeras obras lírico-dramáticas de Hernando. A éste corresponde, pues, encabezar la serie de biografías que vamos a consignar. Don Rafael José María Hernando v Palomar nació en Madrid el 31 de mayo de 1822. A poco de cumplir tres años, comenzó Hernando su educación primaria, y no contaba aún siete cuando ya recitó algunos papeles de comedia en el teatrito particular del Marqués de Argudeite, mostrando desde luego marcada afición a los espectáculos teatrales. Ingresó en el Conservatorio en 1837. En 1843 marchó a París, donde fué uno de los socios fundadores de la Sociedad de Santa Cecilia, donde dió a conocer varias obras suvas, entre las cuales destaca un Stábat Máter, que llamó la atención. Después escribió una ópera italiana en cuatro actos titulada Romilda; más tarde escribió la zarzuela en dos actos Colegialas y soldados, de los señores Pina y Lumbreras, estrenada el 21 de marzo de 1849 en el Teatro del Instituto; Las sacerdotisas del sol, estrenada el 24 de diciembre de 1848, en el Instituto; en el mismo teatro, Palos de ciego, el 15 de febrero de 1849; El duende, el 6 de junio de 1849 en Variedades; Bertoldo y comparsa, el 28 de mayo de 1850, en los Basilios; Escenas en Chamberi (en colaboración), el 19 de noviembre de 1850, en el Circo; El duende (segunda parte), el 18 de febrero de 1851, en el mismo teatro; El confitero de Madrid, el 7 de noviembre del mismo año, en el expresado teatro; Por seguir a una mujer, en 24 de diciembre de 1851, en el Circo; El novio pasado por agua, el 20 de marzo de 1852, también en el Circo; El secreto de la reina, el 13 de octubre de 1852; Don Simplicio Bobadilla, el 7 de mayo de 1853; Cosas de don Juan, el 9 de septiembre de 1854, todas ellas estrenadas con éxito en el Teatro del Circo; El tambor, estrenada en 28 de abril de 1860 en el Conservatorio.

Cristóbal Domingo Romualdo Ricardo Oudrid nació en Badajoz el 7 de Febrero de 1825. Cuando Oudrid llegó a la corte de España a fines del año 1844, tenía diez y nueve años. Los primeros pasos del maestro en la composición teatral datan de 1847, en que escribió para el Teatro del Instituto, que explotaba el género andaluz, *La venta del Puerto o*

DON RAFAEL HERNANDO.

DON CRISTÓBAL OUDRID. Juanillo el Contrabandista, y dió al Teatro de la Cruz, donde estaban en auge las parodias de Azcona, La pradera del canal, en colaboración con Cepeda e Iradier. En la pascua de Navidad de 1848 y en las funciones de tarde se estrenó en el Instituto la parodia Las sacerdotisas del sol, en colaboración con Hernando. El 15 de marzo de 1849 estrenaba Los misterios de bastidores, también en el Instituto, y componía la música de La paga de Navidad y El alma en pena. En 1850 ejecutaba en Variedades Pero-Grullo y colaboraba con Hernando, Gaztambide y Barbieri, para la música de Escenas de Chamberí.

En 1851 da al Teatro del Circo la segunda parte de Misterios de bastidores, Todos son raptos, El castillo encantado, en colaboracióncon Inzenga, y Por seguir a una mujer, con Hernando, Gaztambide, Barbieri e Inzenga. El año de 1852 cuenta al activo de Oudrid seis zarzuelas, de las cuales dos en colaboración. Estas zarzuelas son: Mateo y Matea; Buenas noches, señor don Simón; De este mundo al otro, El violón del diablo, Las dos venturas, con Arche, Don Ruperto Culebrin y Salvador y Salvadora. En 1853 escribió El alcalde de Tronchón y El hijo de familia o el lancero voluntario, en unión con Gaztambide y Arrieta. El año de 1854 contiene una fecha memorable en la carrera de Oudrid, la del 20 de mayo, día del estreno de Moreto. en el Teatro del Circo. Escribió además la segunda parte de Don Simón, con el título de Pablitu, y colaboró en la composición de Un día de reinado y La cola del diablo. En 1855, Alumbra a este caballero, Amor y misterio y Estebanillo, esta última con Gaztambide. En 1856 Ayala le escribe el libro de El conde de Castralla, que se estrena el 20de febrero; el 7 de junio del mismo año, otro estreno memorable, El postillón de la Rioja, cuya jota inmortaliza a Oudrid. La flor de la serrania y Un viaje al vapor completan la lista del año.

Oudrid no descansa. Escribe zarzuelas como quien escribe cartas a la familia. En 1857 ¡Concha! y El hijo del regimiento; en 1858, Don Sisenando, Beltrán el aventurero y El joven Virginio; en 1859, Un disparate, El último mono, El zuavo, Enlace y desenlace, y Un viaje aerostático, con Gaztambide. El año de 1860 no se contenta con menos de seis zarzuelas: Tetuán por España, con varios colaboradores; Memorias de un estudiante, Nadie se muere hasta que Dios quiere, Doña Mariquita, A rey muerto... y El gran bandido, esta última en unión de Fernández Caballero. El 1861 y 1862 salen iguales en el reparto: cinco zarzuelas cada uno: Las piernas azules, con Vázquez; El caballo blanco y Llegar y besar el santo, con Fernández Caballero; Un concierto casero, Un viaje alrededor de mi suegro, con Vázquez; Roquelaure, con Caballero y Rogel; Equilibrios de amor, con Caballero; La



Francisco Asenjo v Barbieri



Manuel Fernández Caballero



ISAAC ALBÉNIZ



AMADEO VIVES



isla de San Balandrán y Juegos de azar, la última con Caballero. Además El galán incógnito.

En el período de tiempo que media entre el año 1863 y la irrupción de los bufos en 1867, Oudrid escribe Matilde y Malek-Adel, con Gaztambide; Wálter, o la huérfana de Bruselas, con Gaztambide; Por amor al prójimo, Influencias políticas, Julio César, La voluntad de la niña, con Carreras; Un marido de lance, La paloma azul, 1866 y 1867, con Arche, y La espada de Satanás. En 1867 da a los Bufos Bazar de novias y la zarzuela Un estudiante de Salamanca; en 1868 compone para el beneficio de Escriu la música de Café-teatro y restaurant cantante; en 1869 La reina de los aires, y en 1870 La gata de Mari-Ramos, El paciente Job y su celebérrimo El molinero de Subiza.

Desde entonces hasta 1876 inclusive escribe: en 1871, Justos por pecadores, con Marqués; en 1872, un juguete Miró y Compañía, o una fiesta en Alcorcón; en 1873, la zarzuela de grandes pretensiones Ildara, ¡El demonio de los bufos!, El testamento azul, con Barbieri y Aceves; El señor de Cascarrabias; en 1875, Compuesto y sin novia, y finalmente, en 1876, La paz, Los pajes del rey, Blancos y azules, esta última con Caballero y Casares. Ochenta y ocho zarzuelas, y faltan algunas, en el espacio de treinta años de actividad artística, sin contar los bailes españoles, las canciones sueltas, melodías y otras composiciones. Oudrid murió el 12 de marzo de 1877.

Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo nació en Tudela (Navarra) el 7 de febrero de 1822. En 1842 ingresó en el Conservatorio en las clases de piano y composición, y en 24 de diciembre de 1849 estrenaba su zarzuela La mensajera; en 1851 se estrena en el Circo La picaresca, con Barbieri, que resulta un gran fiasco. El 14 de septiembre se estrena en el Circo Tribulaciones, que no gusta. El sueño de una noche de verano y El estreno de un artista, representadas por primera vez el 21 de febrero y 5 de junio de 1852, respectivamente, proporcionan al compositor, sobre todo la segunda, un brillante desquite. El 13 de octubre El secreto de una reina, en colaboración, alcanza éxito mediano, pero pocos días después, el 5 de noviembre, Gaztambide vuelve a levantarse solo y con gran vigor en El valle de Andorra. En 1853 La Cotorra, Don Simplicio Bobadilla y La cisterna encantada; el 1854 crea su obra maestra Catalina, estrenada el 23 de octubre; el 1855 escribe con Avala Los comuneros, el 1856 El amor y el almuerzo. Terminada la construcción del Teatro de la Zarzuela, debuta allí con El lancero, arma un verdadero escándalo con Los magiares, y escribe una tras otra zarzuela: Casado y soltero, Un pleito, El juramento.

DON JOAQUÍN GAZTAMBIDE

Una vieja, En las astas del toro, La conquista de Madrid, El diablo las carga, Las hijas de Eva, y renunciamos a seguirle por no hacer pesada la narración: sólo diremos que después de una desgraciada excursión a las Américas, falleció el maestro en Madrid el 18 de marzo de 1870.

DON FRANCISCO

Don Francisco Asenjo y Barbieri nació en Madrid el 3 de agosto ASENJO BARBIERI. de 1823. Ingresó en el Conservatorio el año 1837. Después de varias vicisitudes, que pasamos por alto por no ser nuestro propósito, como ya hemos dicho anteriormente, hacer la historia de la Música, Barbieri terminó la de un libreto italiano Il Buontempone, que no se estrenó en el Circo por haber quebrado la empresa. En 1850 estrena Gloria y peluca, Tramoya y Escenas de Chamberi, en colaboración; en 1851 La Picaresca, Jugar con fuego y Por seguir a una mujer; en 1852 La hechicera. El Manzanares, Gracias a Dios que está la mesa puesta; en 1853, La espada de Bernardo, El Marqués de Caravaca, Don Simplicio Bobadilla, Galanteos en Venecia, y para no seguir una lista de 69 obras, señalaremos sólo las más conocidas: Los diamantes de la corona, en 1854; Mis dos mujeres y El sargento Federico, en el 1855; El diablo en el poder, en el 1856; El relámpago, en el 1857; Pan y Toros, en 1864; El tributo de las cien doncellas, el 1872; Los comediantes de antaño, el 1874, con El Barberillo de Lavapiés; el 1875, La vuelta al mundo; el 1877, Artistas para la Habana; El diablo cojuelo, el 1878, y De Getafe al paraiso, estrenada en 1883 en Variedades.

DON EMILIO ARRIETA.

Emilio Arrieta y Corera nació en Puente la Reina (Navarra) el 21 de octubre de 1823. En 1846 terminaba por completo la carrera de compositor, siendo su primera obra una ópera en tres actos titulada Ildegonda, que se estrenó, primero en Palacio el 10 de octubre de 1849, y en el Teatro Real el 26 de abril de 1854; la ópera La conquista de Granada, estrenada en Palacio el 10 de octubre de 1850 y en el Teatro Real el 18 de diciembre de 1855; en el 1853 estrenó las zarzuelas El dominó azul, El grumete, La estrella de Madrid, El hijo de familia, ésta en colaboración; en 1854 La caceria real; en el 1855 Guerra a muerte, La dama del rey y Marina; en el 1856 La hija de la Providencia, La zarzuela, en colaboración; El sonámbulo; en el 1858 El planeta Venus y Azón Vizconti; el 1859 Quien manda manda, y siguiendo la lista hasta 49 obras, que componen ciento doce actos. Es el primer compositor español que ha visto una obra suya cantada en el idioma patrio, en el Teatro Real, como fué el primero de quien se ejecutaron en el regio coliseo dos óperas.

Pasamos por alto maestros cuyos nombres no traspasaron jamás los límites de una discreta resonancia en nuestro género nacional, tales como Luis Arche, Cepeda, Gardín, Lahoz, Sánchez Allú, Manzochi, Mollberg y algunos otros, para fijarnos tan sólo en Soriano Fuertes e Inzenga, autores respectivamente de *El tio Caniyitas* y ¡Si yo fuera rey!

Don Mariano Soriano y Piqueras nació en Murcia el 28 de marzo de 1817. Su padre fué maestro reputadísimo cuyas obras didácticas y religiosas obtuvieron singular aceptación. A esta circunstancia se debe, sin duda, que su hijo Mariano dejara a un lado el apellido materno v firmara siempre con los dos paternos, que durante muchos años se pronunciaron en España con respeto y admiración. Su afición al arte le hizo abandonar la carrera militar y, más tarde, la de empleado del gobierno, después de haber desempeñado la cátedra de solfeo del Instituto Español, para la que escribió su Método de solfeo, que publicó en Madrid en 1843; de haber escrito varios artículos históricos, críticos y literarios en varios periódicos, y a más de la Geroma la castañera, ejecutada en el Teatro del Príncipe, otras dos pequeñas zarzuelas que fueron puestas en escena en la elegante sociedad de «La Unión» con el título: El ventorrillo de Alfarache y la Feria de Santiponce. En noviembre de 1849 se ejecutó con un feliz resultado la zarzuela en dos actos El tio Canivitas, en el Teatro de San Fernando, de Sevilla: ejecutándose en los tres teatros de Cádiz, a la vez, 130 noches consecutivas, y en los de Jibraltar, Málaga, Valencia, Madrid, Granada y después en todos los demás teatros de España y de América, con un satisfactorio éxito. Murió en Madrid el 26 de marzo de 1880.

A. Inzenga Castellanos nació en Madrid el 3 de junio de 1828. Su primera composición teatral fué un acto de Olona, titulado El campamento, estrenado en mayo de 1851 en el Teatro del Circo. Siguió El confitero de Madrid, estrenado el 17 de noviembre de 1851 y fué un fiasco colosal. Vino después El castillo encantado, La flor del Zurguén y Los disfraces, estrenados en 1852 en el Teatro del Circo sin que lograran convencer al público. El amor por los balcones corrió la misma suerte. En este intervalo colaboró en las zarzuelas Por seguir a una mujer, El secreto de una reina, Don Simplicio Bobadilla y Un día de reinado; después escribió la música de El alma de Cecilia, estrenada en el Circo en 1853 con mal éxito. La roca negra, en colaboración con Vázquez, estrenada en el Teatro de la Zarzuela en diciembre en 1857. En junio de 1859 estrenó Una guerra de familia, y en 1862 Galán de noche, con éxito negativo. En este mismo año estrenó en el Circo ¡Si vo fuera rey! con extraordinario éxito y que constituye la única obra teatral de Inzenga. Después, y siempre con mala suerte, estrenó Un trono y un desengaño, en colaboración; Batalla de amor;

DON MARIANO

INZENGA.

Oro, astucia y amor; Cubiertos a cuatro reales, Conde y condenado y A casarse tocan.

MONASTERIO.

Jesús de Monasterio y Agüeros nació en la villa de Potes (Santander) el 21 de marzo de 1836. Gran violinista, fundador de la sociedad de cuartetos y compositor, entre otras muchas obras, de el *Concierto de violin* y el *Adiós a la Alhambra*.

GUELBENZU.

Juan María Guelbenzu nació en Pamplona el 27 de diciembre de 1819. Las condiciones generales de este artista, como pianista, le colocan en esa pléyade, por desgracia muy contada, de pianistas que fían el éxito más al alma que a los dedos, que quieren conmover y no asombrar, poetas del instrumento cuyas cuerdas hacen vibrar en las notas contenidas de la pasión, y que ocultan las mayores dificultades mecánicas vencidas con el dulce y atractivo velo del sentimiento. Sus profundos conocimientos del órgano, y el detenido y concienzudo estudio de los clásicos y haber contribuído de un modo poderoso al esplendor de la Sociedad de cuartetos, que con la intervención del piano dilató considerablemente sus horizontes, y dió a conocer un género nuevo de inmenso valer y utilísimas consecuencias.

VAZQUEZ.

Mariano Vázquez nació en Granada el 3 de febrero de 1831. Dotado de condiciones especiales para concertador, ha sido maestro al «cémbalo» durante varios años en el Teatro Real y director de orquesta del mismo, sin que tan importantes trabajos le impidieran dar a nuestro género lírico-dramático algunas obras que alcanzaron, en general, más aplausos que vida. Entre ellas las zarzuelas Los mosqueteros de la reina, El cervecero de Preston, El hijo de don José, La franqueza, Matar o morir y Por un inglés.

MARQUÉS.

Miguel Marqués nació en Palma de Mallorca el 20 de mayo de 1844. Autor de infinitas marchas y polacas, además algunas composiciones de diversos géneros, ejecutadas por la Sociedad de Conciertos, han venido a acrecentar más y más la fama de nuestro autor, colocándole a envidiable altura. El Teatro tampoco se mostró ingrato con el fecundo compositor, que con su Reloj de Lucerna llegó al apogeo del éxito. Los hijos de la costa, Justos por pecadores, Camoens, Florinda y El anillo de hierro son las zarzuelas con las cuales Marqués ha dado un óbolo modesto a nuestro arte lírico popular.

FERNANDEZ CABALLERO. Manuel Fernández Caballero nació en Murcia el 14 de marzo del año 1835. Su primera zarzuela, *Tres madres para una hija*, se representó en el Teatro de Lope de Vega en 1854. Después estrenó infinitas obras, siendo las más importantes *Mentir a tiempo, Juan Lanas, La jardinera, La guerra de los sombreros, El gran bandido, La red de flores, El caballo blanco, Llegar y besar el santo, La reina Topacio.*

El loco de la guardilla, Juegos de azar, El hijo de Lavapiés, Luz y sombra, La gallina ciega, Las hijas de fulano, El trono de Escocia, Las nueve de la noche, La Marsellesa, El siglo que viene, La jaula de locos, Blancos y azules, Los sobrinos del capitán Grant. El salto del pasiego, Las dos princesas, El lucero del alba, La jota aragonesa, El Corpus de sangre, Las hazañas de Hércules, Mantas y capas, La niña bonita, Las mil y una noches, Currilla, Para casa de los padres y un sin fin de obras más, todas de gran éxito y que están aún en la mente de todos.

José Rogel nació en Orihuela, provincia de Alicante, el 24 de diciembre de 1829. La primera obra fué una Loa a la libertad, estrenada en el Teatro de Lope de Vega en 1854. Desde esta fecha ha escrito un número considerable de zarzuelas, entre las que se cuentan Don Canuto, Las garras del diablo, Santiaguillo, Recuerdos de gloria, El que siembra recoge, Pablo y Virginia, La Epistola de San Pablo, La corte del rey Reuma, Las dos rosas, El motin de las estrellas, Las tres Marias, El criado de mi suegro, La paloma del brillante, El general Bum-Bum, Cuatro soldados y un cabo, Punto y aparte, El joven Telémaco, Cinco semanas en globo, Una tía de Indias, Los órganos de Móstoles, Los infiernos de Madrid, La isla de los portentos. El rev Midas, Un viaje de mil demonios, Cuento de hadas, El guapo Francisco Esteban, Un viaje a la luna, La vuelta al mundo, con Barbieri. El total de obras teatrales de Rogel arroja la enorme cifra de 81, de las cuales no ha quedado, puede decirse, ni una tan sólo. El joven Telémaco fué la más popular de todas y la que en realidad dió a conocer en Madrid el nombre de Rogel.

Mariano Obiols nació en Barcelona en 26 de septiembre de 1809. MARIANO OBIOLS. Sus principales composiciones fueron: Il Reggio Imene, preciosa cantata estrenada en la inauguración del Teatro del Liceo; varios himnos religiosos y triunfales; más de cincuenta piezas sueltas de notable mérito, entre otras las tituladas Il ritorno, L'Osteria del Leopardo, La Studente y La Stella di Ledia, ya representada en Barcelona; dos Albums musicales de salón y muchas composiciones religiosas de gran mérito, como Salves, motetes, cantos elegíacos y una excelente Misa con acompañamiento de armonio, arpa y piano. El 28 de enero de 1874 estrenó en el Teatro del Liceo su ópera Editta di Belcourt, recibida con verdadero entusiasmo.

Valentín María de Zubiaurre y Urionabarrenechea nació el 13 de febrero de 1837 en la pequeña aldea de Garay, de la merindad de Durango (Vizcaya). Durante el tiempo de sus estudios escribió buen número de composiciones, la mayor parte religiosas, y una ópera, Luis JOSÉ ROGEL.

ZURIAURRE.

Camoens, que no llegó a representarse. El éxito de Don Fernando el Emplazado, que se estrenó en el Teatro de la Alhambra el 12 de mayo de 1871, fué la verdadera revelación del talento de Zubiaurre. Esta ópera, traducido el libreto al italiano, se volvió a ejecutar con muy buen éxito en el Teatro Real en la noche del 21 de abril de 1873. Estimulado por los aplausos del público, puso en música un poema en tresactos de don José de Cárdenas, titulado Ledia, que se estrenó en el Teatro Real el 22 de abril de 1875. Después de este éxito no ha vuelto a dar nada al teatro.

CHAPİ.

Ruperto Chapí nació en Villena (Valencia) el 27 de marzo de 1851. Hasta La Tempestad sus gestiones en el teatro no habían producido, en realidad, muy lisonjeros resultados, y, fuera de algún ligero escarceo por el sainete musical, tratado de un modo admirable por el autor de Música clásica, producciones de mayor vuelo habían logrado solamente dejar la honra a salvo, a través de poemas desprovistos de vitalidad, que obscurecieran notablemente los méritos del maestro e hicieran olvidar muy pronto relevantísimas dotes puestas al servicio de causas medianas v a veces también detestables. Chapí había obtenido un verdadero triunfo en la música instrumental con su deliciosa Fantasia morisca, cuya serenata alcanzó, sin gran trabajo, las codiciadas alturas de la popularidad. En el estrecho y escandalosamente abandonado terreno de nuestro arte religioso Chapí hizo sus primeras armasante el público con singular fortuna, y su oratorio Los Angeles, ejecutado en el gran salón del Teatro de la Escuela Nacional de Música y Declamación, fué un triunfo completo.

Las naves de Cortés, La hija de Jefté y Roger de Flor, óperas en un acto y tres, habían revelado antes los vuelos dramáticos y el vigoroso temperamento del maestro. De la ópera Chapí se volvió hacia la zarzuela. La chispeante Música clásica, de Estremera, vino tan sólo a descubrir las aptitudes de Chapí para el género cómico. La serenata, de los mismos autores, estrenada en el otoño de 1881 en el Teatro de Apolo, fué un triunfo para Chapí. La Tempestad, de Ramos Carrión y Chapí, estrenada en el Teatro de la Zarzuela en la noche del 11 de marzo de 1882, es en la historia del maestro una fecha memorable. Después de La Tempestad la obra más importante de Chapí es El milagro de la Virgen, admirable partitura, sembrada de bellezas de primer orden.

En la imposibilidad de poder citar todas las zarzuelas escritas por este maestro, nos limitaremos a consignar el Curro Vargas, La venta de Don Quijote, Sesión pública, El equipaje del rey José, La chica del maestro y otras, que contribuyeron a refrescar la atmósfera de nues-

tra música y a disipar los miasmas deletéreos que la invadían traidoramente.

BRETÓN.

Don Tomás Bretón y Hernández nació en Salamanca el 29 de diciembre de 1850 y murió en Madrid en 1923. Desde su niñez distinguió: se por su genio musical y a los diez años tocaba el violín en el Teatro del Hospital y, sin conocimientos de composición, había ya producido algunas piececitas. A los quince años ingresó en el Conservatorio de Madrid v desde esta época empezó para Bretón un verdadero calvario de sacrificios, privaciones, luchas y trabajos. Su talento y su fuerza de voluntad triunfaron al fin, encargándole Ducazcal la dirección de los conciertos del Retiro en 1872. Fué después maestro de coros y director del Teatro Real, y el rey Alfonso XII le pensionó para que ampliara sus estudios en Roma, Milán, Viena y París, desde 1876 a 1879. Después de mil contrariedades, vió representar su ópera Los amantes de Teruel, a la que siguieron Garin, la zarzuela La verbena de la Paloma, letra de Ricardo de la Vega; La Dolores, de Feliu y Codina: Guzmán el Bueno, Raquel, Farinelli y Don Gil, así como las zarzuelas Tic-Tac, El clavel rojo, Covadonga, El campanero de Begoña, Los amores de un principe. La piel del oso y muchas otras. Bretón fué uncompositor no solamente inspirado y con un absoluto dominio de la técnica, sino también un culto musicólogo y docto polemista.

PEDRELL.

Don Felipe Pedrell nació en Tortosa el 19 de febrero de 1841 v. murió en Barcelona en 1922. A los siete años entró como niño de coroen la capilla de la Catedral de Tortosa, que dirigía Nin y Serra, de quien aprendió los primeros rudimentos de solfeo, canto y piano. Trabajó mucho en la musicología, llegando a ser el primer musicógrafo. español contemporáneo, como lo prueban sus doscientas obras de crítica, erudición, historia, depuración de textos musicales, etc., que nos ha legado. Estudió también en Italia, Alemania y Francia. Como maestro compositor, además de gran número de Misas, Oratorios y obras de carácter litúrgico, se le debe la restauración del lieder y el saneamiento de la música religiosa. Fundó y dirigió la Ilustración Musical Hispano-Americana desde 1888 hasta 1897. Las óperas L'último Abenzerraggio, Quasimodo, Mazzepa, Cleopatra, Los Pirineos, letra de Victor Balaguer; La Celestina y Lo comte Arnau, letra de Maragall, estrenadas todas con brillante éxito y representadas en los principales teatros de España, son testimonio viviente de su inspiración, laboriosidad v grande cultura musical.

Otros compositores de talento dieron en los últimos años del pasado LLANOS, BRULL E siglo pruebas de su maestría en óperas en un acto representadas con OTROS MAESTROS. aplauso. ¡ Tierra!, del señor Llanos, y Guldnara, de Brull, han demos-

trado que cuadros reducidos y ejecutados en casa, y en el idioma patrio, convencen al público más que las óperas en tres actos, cantadas en italiano y de limosna, o poco menos, en el Teatro Real. La ópera de Llanos ha tenido varias series de representaciones acogidas siempre con completo éxito. El preludio de *Guzmán el Bueno* mantuvo vivo en los conciertos el recuerdo de la ópera de Bretón, y las representaciones de *Guldnara*, celebradas en el Teatro de Apolo, valieron al maestro Brull justos y entusiastas aplausos. Representadas en condiciones deplorables y ante la indiferencia de abonados poco dispuestos a los puntos de vista relativos, el *Mitridates*, del señor Serrano, y *El principe de Viana*, de don Tomás Fernández Grajal, han tenido en el regio coliseo existencia pasajera. Los maestros Rubio, Espino y Hernández (Isidoro) compusieron también bonitas piezas populares, hechas con mucho talento y soltura, e intercaladas en zarzuelas, aplaudidas todas y muy celebradas.

CHUECA.

Federico Chueca era un compositor inspirado, cuyos vuelos imaginativos se malograron por la facilidad con que obtenía sus triunfos. De no haber tenido libretos como los que le valieron sus éxitos más ruidosos, su música hubiera sido más substantiva v, por ende, más meritoria. La circunstancialidad, por la que dió tantas pruebas de agilidad de temperamento, fué su mayor enemigo. Se confió demasiado en el repentizaje, y de ahí que la espontaneidad menoscabara su producción. Contaba de antemano con el aplauso y no se esforzaba. Así y todo, muchas de sus composiciones tienen una jugosidad y una brillantez que más parecen fruto de una inspiración depurada que un alarde de facilidad. ¡Qué enorme diferencia entre sus motivos populares pletóricos de riqueza melódica, de gracia y de sencillez, y los esperpentos musicales que ahora nos sirven los cultivadores del género infimo! Aquello tenía, en verdad, sabor popular y obedecía a un artístico concepto del costumbrismo. Lo de hoy, sobre ser chabacano, carece de originalidad y hasta de técnica. Para terminar, diremos que Chueca fué el músico de Madrid; pero del Madrid de todas las épocas. Su pasodoble suena a cascabeles de calesa torera y a valiente arresto militar, y su chotis tiene todo el ritmo en el movimiento de una chulapa del Avapiés. Lo mismo canta la postinería de una hembra de flequeado mantón en los hombros y pañolillo en la cabeza, que la gallardía de una manola que desdeñara unos amores en la antes frondosa Pradera del Corregidor.

VALVERDE.

Joaquín Valverde nació en Badajoz, pero pasó la mayor parte de la vida en Madrid. Comenzó su carrera, niño aún, tocando el flautín en la banda del regimiento de Valencia, y después formó parte de la



Hist. del Teatro Español



orquesta de varios teatros. Fué discípulo de Sarmiento, Arrieta y Aranguren en el Conservatorio, donde obtuvo gran número de premios. En 1871, en un concurso abierto por el Fomento de las Artes, fué premiada su sinfonía *Batilo*. Sus estudios melódicos para solo de flauta fueron declarados de texto en la Escuela Nacional de Música, en 1874, al mismo tiempo que se publicaba una colección de preludios *ad libitum*. Cuando murió, dejó escritas más de doscientas piezas instrumentales e infinidad de canciones, además de una copiosa labor teatral. Colaboró en algunas obras con el maestro Chueca, con Bretón, Rogel, Mateos y Julián Romea. Con este último firmó en más de una ocasión con el seudónimo de *Maestro Rode*.

Terminemos esta parte de nuestro estudio del Teatro español, mu- otros marstros. sical, del siglo xix, mencionando la labor del maestro Balart, barcelonés, que floreció en el segundo tercio del siglo y se distinguió por lo selecto y escaso de su producción; la del maestro Guanyabens, también de Barcelona y autor de dos óperas muy inspiradas; la de su conterráneo Anselmo Barba, que, si rayó en la música religiosa a grande altura, no fueron menores sus méritos en la teatral y de cámera, y la del maestro Juan Goula, tan conocido como director de orquesta y como autor de partituras tan discretas como A la voreta del mar, letra de Dámaso Calvet. Finalmente, no hay que olvidar al maestro don José Espí, de Valencia, autor de la ópera Aurora; a don Enrique García Muni, de Alcoy, autor de Barcarola; a don Agustín Payá, autor de El tío Cualo, chispeante libreto de Arturo Masriera, que hace treinta años se reproduce anualmente en el teatro del Colegio de San José, de Valencia.

Tampoco debe omitirse el nombre de Sánchez Cabanyach, nacido en Barcelona, profesor del Conservatorio del Liceo, que además de ser un eminente pianista, compuso y estrenó en el Circo Barcelonés, en 1879, una ópera *La cova dels orbs*, que alcanzó centenares de representaciones.

La labor musical del maestro Enrique Morera, aunque pertenezca Enrique Morera. más al siglo presente, por haberse iniciado en el XIX debe ser consignada aquí, enumerando, como es de justicia, sus méritos de compositor de música genial y de altos vuelos, muy manifiestos con sus óperas La Fada, libreto de Massó y Torrens; Emporium, libreto de Marquina; Bruniselda, libreto de Masriera, y Don Juan de Serrallonga, libreto de Víctor Balaguer.

CAPITULO XII

Los teatros de Madrid a fines del siglo x1x.—Teatro Real.—Circo de Parish.— Teatro de Apolo.—Teatro Español.—Teatro Lara.—Teatro Eslava.—Teatro Martin.—Teatro de la Comedia.—Teatro de la Zarsuela.—Teatro Romea.—Teatro de Novedades.

EL TEATRO REAL.

El día 27 de octubre de 1894 abrió sus puertas el Teatro Real, que ofrecía, según la frase de ordenanza, un aspecto «deslumbrador.» En los palcos, y sobre el rojo terciopelo de los cortinones, que velaban misterios de antepalco, se destacaban mujeres hermosas entre finísimos encajes y tules. En segundo término se divisaba a los hombres, con sus albas y relucientes pecheras, el boutonnier prendido por airosa florista en el ojal y el peinado domado por los cosméticos, entregados al culto de ellas y perdidos en el laberinto de los galanteos. Los señores de la clase de graves, embutidos en las butacas de rojo pelouche, levendo en los periódicos de la noche los cambios, la crisis política y las noticias de sensación; algunos pollos pregonando su gentileza como en feria de maridos, y más de una niña que va a la platea con «papá,» v que todavía no ha abierto su culto al amor, mirando lánguidamente a los jóvenes que pasan plaza de soltería. Allá arriba, en el paraíso, y envueltas por el vaho del calor de la sala, se veían apiñadas cabezas, racimos de aficionados: allí estaban los estudiantes, el modesto empleado, la alumna del Conservatorio que está para salir al teatro de un momento a otro, el profesor de música que va a oir si la orquesta está a tono o semitono; todos los elementos más heterogéneos, pero que componen una fisonomía muy característica.

SUS ARTISTAS.

La mayor parte de los artistas que forman la compañía del Teatro Real son conocidos ventajosamente. Eva Tetrazzini, Regina Pinkert, Emma Leonardi, Cloe Marchesini, todas muy aplaudidas y con carta de naturaleza en nuestro público; Emma Calvé, contratada por un corto número de funciones, y de la que nos dió excelentes noticias la prensa extranjera; Asunción Lantes, española y mujer muy hermosa, y Virginia Colombatti, de la que nada podemos decir porque nada sabemos. Massini, De Lucía, Mariácher, De Negri y Borgatti vinieron precedidos de gran reputación; Menotti, Sanmarco y Miotti, los dos

últimos nuevos en Madrid; Navarrini, Verdaguer y Scaneo, también debutante. Como directores figuraban Mugnone, que era un maestro de primer orden, y que con el Otelo se ganó los entorchados de capitán general; Campanini y Urrutia. Como se ve por la lectura de estos nombres, casi todos ellos eran bastante garantía para el público; las óperas que se habían de estrenar, según el contrato, eran: Manon Lescaut, de Massenet; L'amico Fritz, de Mascagni; una ópera española que no se determinaba, y pare usted de contar. Durante el curso de la temporada se dieron 96 funciones para los abonados a diario, 48 para función alterna y 32 para los abonados a turno de tres. El abono fué muy considerable, mayor que el del año anterior, si bien hay que tener en cuenta la importante rebaja que el entonces empresario señor Rodrigo introdujo en los precios.

La razón social Rosell y Ruíz de Arana, secundados por Leocadia GIRCO DE PARISH. Alba, que antes de empezar la temporada se separó de la compañía; Paquita Segura, Loreto Bru, Natividad Blanco, Emilia Mavillard, Torrecilla, Portes, Montijano, Tamarit v otros distinguidos artistas, establecieron sus reales en el teatro de la Plaza del Rev. o sea el «Circo de Parish, con gran regocijo del público, que asistía a este coliseo, donde las comedias se bordaban y donde Rosell y Ruíz de Arana tenían ancho campo para desplegar todo su talento, que era mucho, y toda su «vis cómica,» que era inagotable. Aunque el teatro era difícil para estrenos por sus condiciones especiales, sin embargo la empresa tenía obras de los más reputados autores cómicos; porque ¿quién era el autor que, disponiendo en aquel teatro de un personal tan a propósito, no se aventuraba, seguro de una excelente interpretación? Las niñas de Pérez, letra de dos aplaudidos autores y música de Brull, y la revista Madrid Cómico, de Félix Limendoux y López Marín, con música de Nieto, fueron las primeras obras que se estrenaron.

En el año a que nos venimos refiriendo, el Teatro de Apolo era TEATRO DE APOLO. uno de los más favorecidos por el público de Madrid, v sufrió ese año dos notables bajas en su compañía: Luisa Campos y Emilio Mesejo, artistas muy queridos y mimados del público, y que, sin embargo, desertaron de aquel escenario. Emilio Mesejo, contratado en unas condiciones inmejorables, partió para Buenos Aires para hacer las delicias de aquel público y a ganar mucho dinero, y Luisa Campos abandonó el teatro de la calle de Alcalá por el del pasadizo de San Ginés. En substitución de la Campos, la empresa contrató a Cándida Folgado. una de las tiples de más simpatías que ha pisado las tablas. Los nombres de Joaquina Pino, Irene Alba, Angela Llanos, Pilar Vidal. Consuelo Salvador, Manolo Rodríguez, Pepe Riquelme, José Mesejo, Gon-

zalito, Soler, Ramiro y Castro nos relevan de hacer sus elogios. La temporada, con los elementos de que disponía la empresa y las muchas obras que tenía en su poder, hizo que fuera una de las de mavores resultados para la afortunada razón social de Arregui y Aruej. Las obras a que nos referimos eran las siguientes: El santo milagroso, de Emilio Sánchez Pastor, música del maestro Marqués; La tribu salvaje, zarzuela en un acto de Enrique Gaspar, con música del maestro-Caballero; El centro de la tierra, viaje en dos actos y varios cuadros, original de Celso Lucio y Ricardo Monasterio, con música del eminente Arbós: Agua, azucarillos y aguardiente, de Miguel Ramos Carrión, con música de Chueca; Los calesines, del ingenioso sainetero Tomás Luceño, música de Joaquín Valverde; La tuna de San Carlos, letra de Miguel Echegaray, música del maestro Caballero; Al fin se casa la Nieves o vámonos a la venta del Grajo, del popular Ricardo de la Vega, música del eminente maestro Tomás Bretón; El cabo primero y La expulsión de los judios, de Celso Lucio y Carlos Arniches.

SU HISTORIA.

Y ya que de Apolo hablamos, consignaremos algo de su historia, tomándola de apuntes del insigne escritor y dramaturgo don Sinesio Delgado. Dice así el mencionado escritor: «La historia de Apolo jestan interesante aunque no se pueda contar entera más que desde la tumba! La zarzuela chica es un género genuínamente español; en ella se han derramado a manos llenas el ingenio de los escritores y la inspiración de los músicos; por ella la afición a los espectáculos teatrales ha cundido extraordinariamente, acabando por redundar, sin duda, en beneficio del arte más alto, y de ella, en fin, arranca un filón de incalculable riqueza que se reparte profusamente entre millares de personas grandes y chicas. Y el Teatro de Apolo, por la seriedad de la empresa que lo explota hace veinte años (en 1909), por servir depoderoso estímulo a cómicos y autores, por su misma capacidad que permite extender rápidamente la fama y crédito de una obra y por otra porción de circunstancias que no son del caso, ejerce innegable y decisiva influencia en el desarrollo de esa riqueza y en la cultura pública.

»¿Pasa una ráfaga de mal gusto por aquel escenario? La ráfaga se convierte en viento huracanado en todos los teatros de España. ¿Triunfa allí el ingenio de buena ley, sin desplantes, ni taconeo, ni aullidos, ni contorsiones? El público reacciona en todas partes y se recoge para recrear honestamente el espíritu... Pues bien; marcharemos a saltos, sin orden cronológico ni de ninguna especie, haciendo hoy una biografía, reseñando mañana un estreno, hablando ahora de un incidente ocurrido en 1904 y apuntando luego un dato de 1896, a salga lo que sa-

liere y fiados en la paciencia de los lectores y en la infinita misericordia de Dios, que todo lo perdona.

»Los que esperaban emociones malsanas, aventuras picantes y descubrimientos prodigiosos, y los que se contentarían con una descripción minuciosa del edificio, fecha de su construcción, coste de las obras y relación de arquitectos, sobrestantes y peones de albañil, que es por donde, al parecer, debe empezarse la historia de un teatro, exclamarán a una:-¡Vaya por Dios, con lo que salimos ahora! ¡Julián Castro! ¿Quién era o es Julián Castro y qué le importa a nadie? ¡Esto es defraudarle a uno las esperanzas! Pero tranquilícense todos; los primeros, los de la malevolencia a todo trance, quedarán, más que satisfechos, hartos, si aprenden a leer entre líneas, y los segundos, los aficionados a la estadística desabrida y seca, me tendrán siempre a su disposición para decirles que el Teatro de Apolo se inauguró el año tantos con tal compañía y tales obras y que en las temporadas siguientes, hasta hoy día de la fecha, fueron empresarios los señores Fulano y Mengano, actuaron estos y los otros actores, y se estrenaron tantos o cuantos productos del ingenio... La tarea es fácil aunque pesada, como cualquier escena de comedia psicológica, y no hacen falta muchos ánimos para emprenderla y darla remate.

Entre tanto déjenme caminar por donde se me antoje, sacando a relucir hechos y personas menudos e insignificantes y haciendo hincapié en cosas que a primera vista no tienen substancia. ¡Ojalá todas las crónicas se hubieran escrito así, en lugar de concretarse a una lista de reves y caudillos y a otra lista de leyes y batallas, olvidando a los humildes, a los innominados, a los desconocidos, que son los que en realidad tejen v enlazan la historia de los pueblos! Pero dejemos a un lado el manual de filosofía barata y vengamos a lo nuestro, no sea que se nos vava el cuento en prólogos. Este Julián Castro, a quien me complazco en sacar momentáneamente del olvido, era un hombre basto, macizo, con la piel como el cordobán y sin cultura de ninguna especie. Más que cómico parecía un mondonguero de la calle del Salitre. Para saludar sin tropezones se veía más negro de lo que era, y pedirle que se formara la más ligera idea del papel que tenía que representar, era pedir peras al olmo. Pero se llevaba tras si los corazones con la simpatía aneja a la hombría de bien, porque era honrado a carta cabal. candoroso como una criatura de seis años, y francote y campechano como los hijos de Madrid de la buena cepa... que salen campechanos y francotes. Entró en el templo de Talía por la puerta del bolero, en aquellos tiempos felices en que no podía terminar una función teatral sin repiqueteo de castañuelas. Seguramente no haría mal papel con

JULIAN CASTRO.

aquella cara de arriero, «peinao pa alante,» vestido de calañés, calzón corto y faja de seda, dando taconazos en torno a la tartalana de la bailarina y enseñando las robustas pantorrillas por los entreabiertos botines cuajados de alamares. Pero se acabaron los boleros y los fandangos, y Castro, que tenía una desmedida afición a las tablas, se quedó en el Español para hacer los criados de Mariano Fernández en aquellos sainetones de autor desconocido que los empresarios «ponían» de principio o fin de fiesta para alargar un poco la función... y para no pagar derechos. Estos, de haber trabajado en el Español y de ser el discípulo predilecto de «don Mariano,» eran sus timbres de gloria, y cuando los sacaba a colación se ponía realmente insoportable.

»De la mano de Ducazcal entró en el Teatro Felipe, donde estrenó el Barrio del Pacífico, La Gran Via, joh, aquel barrio del Pacífico!, y desde allí pasó a Apolo, donde se murió en 1895 de una pulmonía fulminante, sin haber hecho mal a ningún cristiano y sin haber podido pasar de las cinco pesetas. Su labor de Apolo se redujo a dirigir en algunas funciones de tarde Las citas a media noche, La estera y Parvulitos, tomando en serio su papel, apelando a los manes de don Mariano y poniéndose furioso cuando el piquete de segundas partes que la empresa ponía a su disposición para tales menesteres, lo tomaba a chunga, y a bailar unas sevillanas con la Campos siempre que se terciaba, que se terciaba casi todas las noches. Y a esto se redujo la vida monótona, tranquila y vulgar de Julián Castro, que santa gloria haya. Es decir, no se redujo a esto. Le cupo en suerte estrenar en Los aparecidos el papel del Tio Moro, el que, gracias a Dios, era ateo, y aquello fué una creación incomparable. Máiquez y Romea el grande, si resucitaran, no podrían superar ni siquiera igualar a Castro en la interpretación del tipo. No cabe mayor acierto en la expresión, en el gesto, en la palabra, en los ademanes... ¡Era la verdad misma! La verdad hecha carne de bolero, para dar la impresión de arte supremo a los asombrados espectadores. Y ese fué el error grande, la torpeza insigne del discipulo de don Mariano. Si no hubiera seguido bailando sevi-Ilanas, ni con la Campos, ni con nadie; si no hubiera continuado haciendo mozos de labranza, serenos, criados y guardias de orden público, tal vez hubiera atrapado la fortuna y a estas horas tendría una lápida conmemorativa en la calle del Bastero.

»La fidelidad de Arregui y Aruej le fué funesta. Pudo volar por su cuenta inmediatamente, formar una compañía de cuatro o cinco gatos y lanzarse con ella a explotar los mercados de la vieja Europa y de la virgen América interpretando exclusivamente los papeles del barrio del Pacífico y del tío Moro, en los que ni el mismísimo Talma le ponía

el pie delante. ¿No era seguro que las ovaciones y los laureles le habían de seguir como el día a la noche? ¿No le llamarían los críticos más ceñudos «nuestro gran Castro,» y no agotarían los gacetilleros en su honor todo el incienso de las frases hechas? La misma empresa de Apolo no le hubiera traído «como estrella» algunos años después para representar ante la flor y nata de Madrid La Gran Via y Los abarecidos? Y no hay que echarlo a broma, porque de albérchigos de esa clase tengo una banasta. ¡A ver si no andan por ahí docenas de tiples que no tienen más repertorio que la romanza de El cabo primero y el dúo de La viejecita, y les sacan veinte duros como veinte soles, y acaban por volver loco al presidente de una república de allende los mares! ¡A ver si no abundan los primeros actores que, con dos o tres latiguillos aprendidos en su más tierna infancia, se ponen al frente de un pelotón, y sin hacer otra cosa más que las cuatro o cinco escenas en que por casualidad se lucieron el año de la Nanita, se dan tono de eminencias, producen la admiración de propios y extraños y cobran como unos gerifaltes!

Cada Castro tiene su barrio del Pacífico. Pero unos se plantan en él y le sacan el jugo, y otros, por falta de habilidad y de verdadero conocimiento del Teatro, dejan pasar a su lado la fortuna sin echar la zarpa. Ahora mismo me apuesto la cabeza a que se acercan ustedes a cualquier corrillo en el escenario de Apolo, hablan ustedes de Julián Castro y se quedan todos con la boca abierta como si no le hubieran oído nombrar en la vida. Todo por no haberse ido a hacer el tío Moro a Barcelona, y luego a Canarias, y después a Buenos Aires.

»¿Lo ven ustedes? Me propuse hacer un panegírico y he acabado por soltar una porción de diatribas. ¡Así es el mundo!

»La sociedad de los ocho. Esta sociedad de los ocho debió ser de doce; empezó a funcionar siendo de nueve, y acabó en los ocho nada más. La explicación de esta especie de logogrifo numérico es muy sencilla. Tan antiguo como el axioma de que la zarzuela es un género híbrido que no prosperará jamás, es el afán de desmentirle por cuantos creen que el público español, y especialmente el madrileño, encuentra la mezcla de recitado y canto muy de su gusto y acude al teatro en que se cultiva... siempre que aciertan el músico y el libretista. Esto último es una verdad de clavo pasado. La afición a la zarzuela grande se ha probado infinitas veces, y el género brillaría siempre en todo su esplendor si para su desarrollo no tropezara con infinitas dificultades. En primer lugar, lo de escribir un libro de zarzuela no es tarea fácil, aun para autores dramáticos dominadores de la técnica; en se-

LA SOCIEDAD DE LOS OCHO. gundo, no se encuentra a la vuelta de cada esquina un compositor capaz de acometer y dar remate a la empresa; en tercero, no abundan los cantantes que sepan recitar siquiera regularmente, y en cuarto y último, la preparación de una obra nueva es tan costosa y larga, que pocos empresarios se lanzan a sostenerla, exponiéndose a una quiebra ruidosa por el probable fracaso de la primera noche. De aquí que transcurran largas temporadas sin el menor intento, que el repertorio se vaya gastando sin renovarle y que los esfuerzos aislados se pierdan lastimosamente.

»Una de las tentativas hechas con mayores garantías de buen éxito, después de la que dió lugar a la construcción del Teatro de la Zarzuela, ha sido la de Apolo en 1883, porque, por rara casualidad, como se irá viendo, en el Teatro de Apolo se han realizado la mayoría de los acontecimientos importantes de la época presente. Ello fué que alguien, y siento no saber su nombre a ciencia cierta para decirlo, tuvo la idea de que no se adelantaría nada picando aquí y allá, cada uno por su cuenta, y que la mejor manera de crear definitivamente la zarzuela grande era la de reunir seis libretistas y seis músicos de entusiasmo y habilidad probados, formar la mejor compañía que se pudiera y tomar un teatro bastante amplio para defender el negocio. Después de muchas idas y venidas, vueltas y revueltas, quedaron apalabrados los doce campeones lírico-dramáticos; pero entre que uno dice hoy que sí y mañana que no, y otro dice hoy que no y mañana que sí, cuando se constituyó formalmente la sociedad, se arrendó el teatro y se formó la compañía, quedaban únicamente como autores empresarios, decididos a trabajar como negros y a capear los vendavales que soplaran, cincomúsicos: los maestros Arrieta, Caballero, Chapí, Llanos y Marqués. y cuatro libretistas: Ramos Carrión, Zapata, Estremera, y Novo y Colson.

El bagaje de todos ellos hacía concebir grandes esperanzas. Con que hubieran salido de la intentona Marina, Los sobrinos del capitán Grant, La Tempestad, Tierra y El anillo de hierro, y se hubieran lanzado de un golpe al mercado nacional, estábamos al cabo de la calle. Y esos eran los propósitos de los autores indudablemente, pero no contaban con la huéspeda. Y la huéspeda fué... la labor administrativa, que no era grano de anís, ni mucho menos. Cada quisque había aportado a la sociedad 5,000 pesetas. El capital reunido no era gran cosa y podía desvanecerse en un par de meses, si venían mal dadas; había, pues, que defenderse bravamente para no dar un batacazo bochornoso, y como esa de los números es una cuestión tan enrevesada y antiartística, en cálculos y combinaciones se pasaba el tiempo que-

era un primor y no quedaba ninguno para escribir nada. Añádase a esto que la compañía reunida era de primer orden; todo el que brillaba poco o mucho había sido llamado a coadyuvar a la gran obra, y allí se juntaron la Zamacois, que cobraba cincuenta duros por función; la Cortés de Pedral, la Soler Di Franco, la Franco de Salas, la Roca, la Nadal, ¡qué se yo!, y Bergés, Soler, Ferrer, Guerra, Constantí, Vázquez, Navarro, Subirá, Sigler...; cuantas tiples, tenores, barítonos y bajos habían llamado la atención en cualquier parte y con cualquier motivo.

Si ahora una estrella de primera magnitud da que hacer al empresario bajado del cielo, calcúlense las chinchorrerías, molestias, dificultades y disgustos que proporcionaría semejante lluvia de estrellas. a los ocho mártires de su entusiasmo, y si les dejarían un minuto libre para poner la pluma en el papel pautado y sin pautar. Y he dicho ocho, aunque de la lista resultan nueve, porque se me había olvidado advertir una cosa. Novo y Colson, ignoro por qué causa, aunque supongo que porque su temperamento vehemente le invita a abandonar un plan cuando lo ve realizable para lanzarse a otro que le parece másimportante y vasto, se separó de la sociedad a poco de constituirse; y para que no pudiera sospechar nadie que lo hacía por temor a perder el dinero, tuvo el rasgo, que pinta su carácter, de regalar los mil duros a los pobres. Quedaron, pues, tres libretistas y cinco músicos enfrascados en la tarea de juntarse todos los días para resolver asuntos... v salir de las reuniones con los cerebros en la peor disposición para escribir zarzuelas chicas ni grandes.

A pesar de eso, Estremera, que era el más activo de todos, escribió en las dos temporadas que duró la batalla La cruz de fuego, El hermano Baltasar, el arreglo de San Franco de Sena, su parte alícuota de El guerrillero, y creo que la ópera Guldnara con música de Brull, de cuya fecha de estreno no estoy seguro; Zapata hizo con Marqués-El reloj de Lucerna; Caballero, El hermano Baltasar; Arrieta, el San Franco: Chapí, El milagro de la Virgen, y entre todos El guerrillero, que cavó inmediatamente en el olvido, a mi parecer, injustamente. La empresa no pudo empezar con peor fortuna. Fué el primer estreno el de La cruz de fuego, de Estremera y Marqués, con la cual se había forjado muchas ilusiones y en cuyo fracaso ruidosísimo se recreó el público con feroz delectación, figurándose que con aquella pateadura lo hundía todo. La muchedumbre las gasta así. Cuando se adivina que se intenta algo grande, algo trascendental y de rara importancia, goza lo indecible oponiéndose con todas sus fuerzas, sin duda para dar mavor mérito al triunfo. Parece como si quisiera decir al valiente: «Ouieres la gloria y la popularidad, ¿eh? ¡Pues a pulso tienes que ganarlas!» Y a pulso fueron saliendo adelante, defendiendo como Dios les dió a entender un presupuesto de gastos enorme, que requería para cubrirse «llenos completos,» los autores que se habían asociado con tan laudables fines. Porque el público estuvo siempre «de uñas» y así lo demostró en el San Franco, de cuyo estreno he de hablar detenidamente más adelante; en el citado Guerrillero; en otra obra de Herranz, cuyo título no recuerdo ahora; en El milagro de la Virgen, cuya lindísima partitura estuvo a punto de hundirse, y aun en El hermano Baltasar, que, por ser cómica del todo, pudo salir a flote sin averías... para caer al foso un poco más tarde en el mismo teatro, reducida a un acto por sus mismos autores.

Y a todo esto, La Bruja no llegaba. La suspirada Bruja, que años más tarde había de dar a Ducazcal en la Zarzuela muchos miles de duros, y que hubiera dado a Apolo la victoria decisiva en aquella época, se estaba acabando siempre y no se acababa nunca. Todos los días se marchaba Ramos Carrión del teatro con la firme decisión de dar la última plumada aquella misma noche; todos los días Toribio Granda aseguraba de buena fe que él había visto el final, manía que ha conservado después y mil años le dure, y... ¡nada, no salía el tercer acto! El éxito excepcional que después obtuvo nos ha hecho dar por bien empleada la tardanza, y Ramos ha sido perdonado. Pero entonces la expectación era tan grande y el interés tan hondo, que en una revista de Lastra, Ruesga y Prieto, que se hizo en Variedades centenares de noches, varios actores personificaban a los empresarios de Apolo y cantaban con música de los corros de niños:

Carrión, que sin compasión la bolsa se estruja. Ten lástima de todos y da *La Bruja*.

Porque ¡ay! la bolsa se estrujaba efectivamente. Las entradas eran buenas, y algo más que buenas, por término medio; pero los sueldos grandes de los artistas, los coros y la orquesta escogidos y nutridos, todos los servicios dotados con esplendidez, las decoraciones nuevas y, en una palabra, el rumbo a que está obligado el empresario artista, de que se dispensa muchas veces el empresario negociante, fundían como un crisol cuanto dinero entraba en la taquilla. A no ser por Arrieta, que, utilizando su influencia en el ministerio del ramo, logró obtener a última hora una subvención de 10,000 duros, nunca mejor empleada, los ocho héroes hubieran salido con las manos a la cabeza.

Es decir..., si se tiene en cuenta que la zarzuela grande tuvo con tat motivo unos cuantos años de inusitado esplendor, que el repertorio gastado volvió a estar en juego y que se enriqueció con tres o cuatro obras que de otro modo no se hubieran escrito, pudiera resultar que, aparte de las ventajas generales, los autores asociados cobraran en concepto de derechos más del cuádruple de las pérdidas. Que es lo que viene a pasarle a Lleó en Eslava, y perdone que le descubra el secreto.

De aquella brillante etapa en la cual la juventud era con nosotros o con casi todos nosotros, se me han quedado grabados únicamente en la memoria, y parece que las estoy viendo u oyendo aún desde el saloncillo con divanes rojos, donde se reunían las coristas con Cilla y conmigo, cuatro o cinco cosas más o menos interesantes: el estreno del San Franco. Los gritos del tenor en lo alto del picacho de El salto del pasiego, diciendo bravamente al coro:

—Y ahora de mis brazos, ¿quién me la arrancará?

»La serenata de Llamada y tropa, cantada por Bergés, verdaderamente calavera y casi verdaderamente gallardo. El debut de la Nadal con El primer dia feliz. Y lo del gusano de El reloj de Lucerna. Pero la más importante de todas, y que perdonen por Dios las demás, fué el estreno de la última partitura del ilustre autor de Marina, no sólo por esta circunstancia, sino porque en aquella memorable noche nació en mí la admiración al hombre que dirigió la orquesta, cuyo carácter entero y batallador, que más adelante yo mismo había de poner tantas veces a prueba, se me reveló en un rasgo de altivez soberana y avasa. lladora. De Chapí estoy hablando y he aquí el hecho: Estremera, què era gran devoto de los clásicos y se sabía de memoria muchas obras maestras de nuestros dramaturgos del siglo de oro, escogió el San Franco de Sena para que Arrieta le adornara con música, y puso en la refundición los cinco sentidos. Don Emilio, viejo ya y cansado, se dedicó a la labor con el entusiasmo de un muchacho ganoso de alcanzar laureles, y la empresa en masa la reputó por obra magna y de empuie, capaz de afianzar la temporada y de borrar el mal efecto causado en el público por el ruidoso fracaso de La cruz de fuego. Se echó toda la carne en el asador con tan fausto motivo. Un reparto de primer orden, trajes magníficos, decoraciones de efecto... y cuantos ensavos fueron necesarios para que no se escapara una tilde.

»En estas condiciones, y con muchas probabilidades en favor del triunfo, se anunció el estreno. No hay que decir que cuando Chapf salió de la puertecita lateral para dirigirse a su sillón, el Teatro de Apolo tenía toda la brillantez de las grandes solemnidades. Pero también estaba imponente. Como si hubiera ido a buscar, no el placer artístico, sino las emociones de la lucha, piafaba y resoplaba la multitud como los corceles en los campos de batalla, y el estrépito producido por las voces, el bastoneo, las toses y las palmadas a compás, enardecían los ánimos. Generalmente, al oír los dos golpecitos de prevención en el atril y ver que se ilumina la batería, cesa todo ruido en la sala. Pero aquella noche no. Aquella noche la gente se había empeñado en seguir soliviantada y no calló nadie. «Pues, señor, éstos no van a escuchar ni la sinfonia,» pensó sin duda don Ruperto, y en uno de aquellos arranques suvos, que luego había de repetir tantas veces en situaciones parecidas, se irguió rápidamente, repitió los golpes con ademán rabioso y volviéndose de cara al público, con un gesto tal de reto y audacia, que, al dar el primer golpe de batuta, como quien da un hachazo, en toda la sala se hubiera podido oír volar una mosca. El débil palo que servía para marcar el compás parecía el látigo destinado a contener a las fieras que se habían propuesto cenarse al domador aquella noche sin falta...

•No se le cenaron por milagro de Dios y se salvó la obra. Pero no hizo más que salvarse; no se impuso. Cierto que cuando el tenor, en plena orgía, rodeaba con sus brazos los talles de las dos Aldecoas, guapísimas y rozagantes entonces, y las cantaba melosamente:

Ven aqui, dulce bien; ven acá tú también,

el auditorio se recreaba con aquella melodía sencilla y tierna en que Arrieta había puesto todos sus amores; verdad que cuando Bergés, no teniendo nada que jugar, se jugaba los ojos y se quedaba ciego repentinamente, el horror de la situación sobrecogía los espíritus, y exacto también que, al terminar el gran dúo, el magnífico dúo en que el propio Bergés y don Miguel Soler ponían un brío y un vigor inusitados, la ovación era espontánea y «caliente;» pero, a pesar de eso, la obra no hizo más que cumplir y, defraudando todas las esperanzas, no pasó al repertorio. Más suerte tuvo algún tiempo después *El reloj de Lucerna*, que, con una partitura de menos campanillas, salió boyante del estreno y pudo vivir algo más, gracias al interés dramático y a los versos rotundos y sonoros que Zapata ponía en todas sus producciones teatrales.

De este *Reloj* conservo el recuerdo más vivo que de las demás obras de la temporada, por varias razones. Primera, porque el autor

del libro, al que veo algunas veces, está exactamente lo mismo que en aquella fecha, y Dios le permita seguir burlándose del tiempo muchos años, con su bigote y su perilla de capitán de los tercios, su carácter alegre y campechano y sus chistes «a la aragonesa» que cortan como espadas. Segunda, porque no se me olvidará fácilmente el coro de pajes del acto segundo. ¡Oh!, aquel coro de pajes que salía a escena diciendo:

-Aquí está Gastón, Gastón aquí está. ¡Qué gran proporción! Él algo sabrá...

con sus peluquitas rubias y sus mallas de color de acero, que a mí, recién llegado del pueblo, como quien dice, me parecían el modelo de las cosas ricas, por lo mismo que era la primera vez que las veía al alcance de la mano. Y tercera, porque se me ha quedado en la retina para siempre la figura del autor de *La capilla de Lanuza* paseando arriba y abajo por el cuartito de la dirección, donde además se vestía Soler, y animando la tertulia con su conversación amena, hasta que se paraba de pronto para saborear una salva de aplausos que venía de allá arriba todas las noches, próximamente a la misma hora. Cuando el ruido de la ovación cesaba, decía con la tranquilidad del mundo, como si no fuera con él: «Lo del gusano.» Y proseguía imperturbable el cuento interrumpido. Lo del gusano era lo siguiente:

•En la situación culminante de la obra, el barítono Navarro exclamaba a pleno pulmón:

-¿Qué es el tirano? Gusano que de seda se vistió. Levanta el pueblo la mano lo desnuda... y ¡se acabó!

Y el pueblo, agradecido al poeta que reconocía su poderío y lo deleznable de la soberbia humana, se deshacía de gusto en palmadas y bravos.

El primitivo corral de la Pacheca, más tarde anexionado a los corrales próximos, propiedad del médico de Felipe II, y terminado con la dirección del arquitecto Sachetti, como Teatro del Príncipe, el año 1745, sufrió en 1894 una completa transformación. La piqueta entró en aquella casa pregonando reformas, y su acerado pico no ha respetado nada; todo ha caído envuelto en espesa nube de polvo, sin pedir permiso a los medallones de los «clásicos» que decoraban la sala, y que fruncían el ceño al verse tan despiadadamente desahuciados. Ramón Guerrero, el distinguido artista y empresario del teatro, se rodeó de un verdadero ejército de obreros, y allí se pasaba el día dirigiendo las

OBRAS EN EL TEATRO DEL PRÍNCIPE. obras, sentado sobre algún madero o aventurándose por las alturas. Gracias a su infatigable actividad, las obras se terminaron en pocotiempo, no obstante la magnitud de las reformas.

EN LA PRINCESA.

La compañía, provisionalmente y mientras las obras se terminaban, se refugió en el Teatro de la Princesa, donde María Guerrero ponía a contribución su talento, interpretando fielmente, con su maravillosa flexibilidad artística, obras de muy distinto género. Rita Revilla, Julia Sala, Emilia Domínguez, Ricardo Calvo, Díaz de Mendoza, Ricardo Guerra, Felipe Carsi, Manolo Díaz, eran los principales elementos que con María Guerrero y Ricardo Calvo al frente consiguieron dar vida al hasta entonces cadáver del Teatro español. Para María Guerrero terminó don José Echegaray dos obras, tituladas El estigma y Mancha que limpia; también tradujo una de Guimerá, María Rosa, y tenía planeados dos dramas; Eugenio Sellés contribuyó con Las hijas de Lot, y Cavestany con un drama cuyo título no recordamos. El acontecimiento literario de la temporada fué el estreno del drama Teresa, de Clarín, escrito, mejor dicho, encarnado en María Guerrero. En diciembre quedaron terminadas las obras del Teatro Español, pasando a él inmediatamente la compañía.

EN LARÀ.

El Teatro Lara, en el año de referencia, modificó de una manera notable su tradicional compañía: Rosell y Ruíz Arana dejaron de pertenecer a aquel teatro para probar fortuna como empresarios en el de Parish, ocupando el lugar del primero Julián Romea, a quien hacía muchos años no veía el público. También Matilde Rodríguez y Pepe Rubio volvieron a su antigua casa; por lo demás, el clisé de las piezas siguió siendo el mismo, el público igual, y Balbina Valverde, Rosario Pino, Larra Santiago, Ramírez, etc., completaban aquel acabado conjunto, que el público no se cansaba de aplaudir. La empresa tenía obras de Burgos, de Vital Aza, de Novo y Colson, de Perrín y Palacios; La hija del barba, en dos actos, de Julián Romea; una obra póstuma de un eminente poeta cómico; un juguete de Celso Lucio y Arniches, Los conejos; otro de Irayzoz y Lucio, titulado El banco azul; La casa de la tiple, de Limendoux y Rojas; una comedia de Echegaray; otra de Gaspar y un juguete de Monasterio; otro de Felipe Pérez, y otro de Irayzoz que llevaba por título Los cerros de Ubeda.

EN ESLAVA.

El Teatro Eslava, por la época a que nos referimos, era un teatro muy bonito y espléndidamente decorado, con una compañía excelente y un empresario muy rumboso. Al empezar la temporada de 1894-95 dejó de pertenecer a aquel teatro la tiple Rosa Fuertes, que se hizo de moda en pocos días; pero el empresario don Eduardo López, que no se dormía en los laureles, encontró bien pronto una substitución con una,

de las tiples que más simpatías tenían en Madrid: con Luisa Campos, ' que, como ya hemos dicho, abandonó el Teatro de Apolo, donde tantos triunfos supo conquistar. Trabajaban además con gran éxito en dicho teatro las tiples Joaquina Ovali, Pilar García e Isabel Bru, y los señores Banquells, García, Tormo y Carrión, sobresaliendo entre ellos el director de la compañía, Bonifacio Pinedo, tan entendido y diligente como poseedor de raras cualidades artísticas. No había día que la empresa de Eslava no levera tres o cuatro obras, por lo menos; así que, como resultado de esa labor, contaba con un arsenal cómico-lírico de primer orden. El eminente maestro Chapí, genio protector de aquel teatro, estrenó El tambor de granaderos, letra de Sánchez Pastor; una reprise de La serenata, obra de Estremera; Caballero estrenó dos o tres obras: una en dos actos, letra de Larra y Gullón, y otra en uno, Contribución de sangre, letra de Jackson, que también con Saco del Valle había terminado La flor de la montaña. El 31 de octubre se representó con verdadero éxito El moro Muza, y proporcionó a Chapí uno de sus mayores triunfos musicales. A éstas siguieron David, de López Marín, música de Chalons y Alvarez; Una aventura en Oriente. de Criado y Cocat, música de Juarranz; El perfumista, de Sánchez Castilla y Gabaldón, música de San José; Conspirar a obscuras, del maestro San José; La japonesa, de López Marín y Gabaldón; Los caracoles, de Mariano Rojas y Limendoux, música de Brull, y otras muchas.

El antiguo teatro de la calle de Santa Brígida, el Martín, que por entonces había venido muy a menos, pues sólo se habilitaba para funciones de sociedad y para Nacimientos, Pasiones y Degollaciones de Inocentes, sufrió en la temporada a que venimos haciendo referencia grandes e importantes reformas: se regeneró y se hizo persona decente, todo gracias a Manini, un excelente actor de buena tradición artística y que consiguió hacer teatro de lo que era un cadáver cómicolírico. Joaquín Manini realizó un milagro. El teatro se veía lleno casi todas las noches; las obras estaban bien puestas, bien ensayadas y demostrando gran acierto en la elección; una muy aceptable compañía, en la que figuraban Isabel Luna, que decía admirablemente; Micaela Lacalle, una actriz muy guapa y muy artista; Juana Espajo, que fué un tiempo la estrella del Teatro Variedades; las simpáticas Bajatierra y Ortiz; Manini, a quien siempre el público quiso y dispensó sus favores; Chicote, un actor de abundante vis cómica; Galé, Rodríguez, Domínguez, Ortega, y otros tan discretos como modestos, condiciones siempre dignas de elogio en los artistas. El pensamiento del primer actor y empresario de dedicar dos funciones a la semana para la Beneficencia fué acogido con general aplauso.

TEATRO MARTIN

EN LA "COMEDIA."

Emilio Mario tuvo siempre el raro privilegio de conquistarse el favor de un público cultísimo que hacía del teatro donde él trabajaba la antesala del gran mundo. Comedias admirablemente interpretadas por artistas como Carmen Cobeña, Sofía Alverá, Conchita Ruíz, María Cancio, Cepillo, Thuillier, Balaguer, García Ortega, Cirera, y una acertadísima selección para las obras que presentaba, determinaban en el público constantes muestras de simpatías y aprobación y explicaban el por qué Emilio Mario era ya en aquel teatro una institución. Durante la temporada a que hacemos referencia se estrenaron las obras siguientes: Al pie del Pirineo, del autor de Margarita Francisco Pleguezuelo; Los condenados, de Benito Pérez Galdós; La monja descalza, de Miguel Echegaray; Pepito Jiménes, que se estrenó, siguiendo la tradicional costumbre de aquel teatro, el día de Nochebuena por la tarde, y de la que era autor Emilio Mario (hijo); El enemigo del pueblo, arreglo de un drama de Ibsen, hecho por el crítico de La Epoca, señor Villegas; Miel de la Alcarria, original de Feliu y Codina, y El picaro mundo, de Francisco Flores García.

EN"ROMEA."

El antiguo café de la Infantil, con sus legiones de soldados, niñeras, criadas, etc., que se solazaban oyendo las excentricidades de La suripanta Camila, El conde del Tomate, Para mujeres España, y otros engendros cómico-líricos relacionados con la taza de café, que daba derecho a una porción de cosas; aquel fantástico empresario que compraba las obras, «según lo que pesaban,» por treinta reales; aquella atmósfera de Folies Bergères de última clase, ¡qué lejos estaban del Teatro Romea de 1894! En esta última época se veía favorecido por un público selecto que acudía todas las noches a su artista favorita, a Loreto Prado, actriz cómica que derrochaba su talento y su gracia en aquel diminuto escenario. Entonces estrenaban, y estrenaban con éxito, en este coliseo, autores aplaudidos y firmas acreditadas. Como director de la compañía figuraba José Bosch, artista bastante conocido del público por haber trabajado muchos años en Madrid en diferentes compañías; Paquito Barraycoa, muy estudioso y muy simpático; Julián Fuentes, un buen actor cómico; Beltrán y otros. La empresa estrenó una obra de Merino y Rubio titulada Academia de hipnotismo; otra de Zumel y Mangiagalli, El señor de Villalumbrosa; una de Jackson y Caballero; La muñequita sabia, de López Marín y Mateos, y otra de Javier de Burgos y Chueca.

EN LA "ZAR-ZUELA." Don Juan Elías era un empresario afortunado. Consiguió sacudir la pereza del público y hacer del clásico Teatro de Jovellanos uno de los coliseos más concurridos de Madrid. Bien es verdad que la reforma que había llevado a cabo merecía toda clase de recompensas. El tea-

tro fué decorado de nuevo; la instalación de la luz eléctrica era espléndida, y la sala, profusamente iluminada, parecía un inmenso espejo donde se reflejaban los tonos calientes de la purpurina. La compañía era de lo mejor que por aquel entonces existía. Uno de los más valiosos elementos era la encantadora tiple Matilde Pretel, artista de tan excepcionales facultades, que le permitían interpretar a la perfección lo mismo el Roberto de La tempestad que la niña pudorosa de Mis Helyett, el apasionado Serafín de El grumete que la mujer celosa y resuelta de El húsar. Angeles Montilla, excelente soprano de una escuela de canto irreprochable y que recordaba mucho a la Ruanova: Juana Martínez, que a su hermosura como mujer reunía aptitudes artísticas muy envidiables; la simpática Elena Rodríguez; Asunción Moragas y Martínez Perlá, las dos bien conocidas y estimadas del público; Carbonell y Sigler, dos barítonos de mérito indiscutible: Visconti, el bajo que había lucido sus hermosas facultades en la ópera; García Valero, conocido ventajosamente por sus campañas en Madrid; Alcántara, un muchacho que cantaba come un ángiolo: Gamerito. un buen tenor cómico; Guardia, Soncase y otros distinguidos artistas, que justificaban y completaban aquel excelente cuadro de zarzuela. Las obras que se estrenaron fueron las siguientes: una zarzuela en dos actos estrenada en Londres, música de Albéniz, arreglado el libro a la escena española por el distinguido literato Eusebio Sierra; esta fué la primera obra que se estrenó de las que había admitidas. A ésta siguió Margarita la Tornera, letra de Carlos Fernández Shaw, música de Chapí; Mujer y reina, melodrama en tres actos de Mariano Pina, música de Chapí; Dolores, ópera española del maestro Bretón; esto sin contar con el vasto repertorio de la compañía.

Julia Cirera, Luisa Rodríguez, Josefina Vázquez, José González, EN "NOVEDADES." Donato Jiménez y Agapito Cuevas, eran suficiente garantía para la bondad de un negocio teatral. Después del Tenorio, comenzaron las obras nuevas, y la primera que se estrenó fué El pan del pobre, melodrama de Félix Llana y Francos Rodríguez. Siguieron a éste el melodrama La bandera tricolor, arreglo del francés de Eduardo Lustonó y Gil Parrado; La campana del suplicio, de Jacobo Sales; El incendiario, de Pleguezuelo; un melodrama de Pérez Galdós; otro de Ramos Carrión titulado El ogro; un drama de Leopoldo Cano; un melodrama de Sánchez Pérez; una comedia dramática de Joaquín Dicenta; un drama de Maillo, y un arreglo de una de las mejores obras del autor de Un matrimonio aristocrático, hecho por Luís París y López Marín.



QUINTO PERIODO

EL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO XX



CAPITULO PRIMERO

Opinión sobre el Teatro del siglo XX.—No hay unidad de ideales.—El romanticismo y las comedias moralistas.—Los grandes artistas en huelga.—La risa en el Teatro.— Los gustos del público elegante.—Hay que educar al público.—La critica y el público.—La indiferencia de la multitud.—El género astracán.—Autores de todos los géneros; sus obras.

Es muy difícil opinar sobre un arte que en los momentos presentes carece de unidad ideal y aun de predominantes tendencias. No existe teatro definible en los días que corremos: hay, eso sí, algún emocionante intento dramático o artístico, bellas comedias, obras divertidas; pero todo ello disgregado, suelto, sin nexo, ni con la tradición escénica nacional, ni con las grandes corrientes modernas, sin que pueda agruparse como resultado de orientaciones estéticas colectivas. En los tiempos del romanticismo existía esa unidad de la que hoy carecemos. Más tarde persistió la unidad en aquella serie de comedias que pudieran llamarse docentes y morales, que escribían los autores del tiempo de Eguílaz. Ahora ya lo estamos viendo: junto a un drama en verso, en el que se teatraliza una tradición histórica, se estrena un drama social, una comedia burguesa, una obra análoga a las de los dramaturgos franceses o italianos, un sainete, un *vaudeville*. Todo y a veces muy bello: nada como orientación fija y general.

Muchos han creído que el silencio de nuestros grandes dramaturgos influye en este desequilibrio y en esta disasociación; nosotros, sin afirmar ni negar nada, diremos que algo influirá, pues pudieran hacer escuela Benavente, y el prodigioso Benavente calla. Y no es él solo, porque mudos están también Guimerá, Marquina, Valle-Inclán y algunos otros. A pereza tampoco puede achacarse el retraimiento, porque no puede hablarse de pereza al comentar la actitud de esos escritores. ¿Cómo acusar de perezoso a un artista tan fecundo como Benavente? Hay que buscar, pues, las causas por otros caminos. La hora es incierta y de zozobra. Parece que la literatura tiende a ser, pasados los trágicos momentos presentes, algo distinto de lo que era. La literatura presente tenderá a ser beneficiosa para la vida de la colectividad. No es ahora el arte por el arte: es el arte por el bien o por la utilidad nacional. O hay que ser sembradores de gérmenes prácticos,

DIVERSIDAD DE ORIENTACIONES.

SUS CAUSAS.

o hay que buscar la risa del público a todo trance... que es lo que priva. Cierto que los grandes artistas no pueden dedicar su talento a hacer reir, muy cierto. La risa es legítima; sólo que necesitamos más. Tal vez por eso callen los artistas. Benavente, después de *La ciudad alegre y confiada*, que es ya teatro del que auguramos como consecuencia de la guerra, teatro enseñante, ha dicho ya lo que tenía que decir.

EL PÚBLICO.

Y nos afirma en nuestra opinión el pensar, por ejemplo, en Ibsen, anarquista de pensamiento, si se viese obligado, por una causa nacional, a escribir obras de tendencias moralizadoras, de utilidad colectiva. ¿No tendría que violentar su naturaleza de artista para servir fines diferentes? Alejandro Dumas (hijo), entre otros, escribió cosas que pudieran decirse de tesis social. Su literatura era lo que pedía un público goloso de tesis. En los momentos de angustia que sufre el mundo, los artistas tienen que sacrificarse o callar. Hay quien piensa que sería provechoso para el Teatro resucitar con mayor frecuencia nuestras obras clásicas, sin tener en cuenta que, para la taquilla, no resultaría el provecho, porque el Teatro romántico antiguo no gusta al público distinguido. En cierta ocasión, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza hicieron una vez Castigo sin venganza, nuestra Fedra, y no cavó bien la maravillosa obra de Lope. El abono protestó, escribiendo a la empresa cartas en las que acusaban de inmoral a la obra maestra.

EL ESTADO.

Para encauzar, pues, los gustos del público, lo primero que habría que hacer es el público mismo. Ahora no hay público en este concepto. A la gente, cuanto más elevada en lo social, menos le gustan las obras intensas y tristes, y más anhela las de risa. Esto es una verdad innegable, aunque sea una verdad muy triste. Si se encontrara un devoto del arte escénico que tuviese el noble capricho de decidirse a perder mucho, muchísimo dinero, durante ocho o diez años, podría hacerse un teatro de arte para educar en él al público español. ¡Y eso es tan difícil! Los ricos, claro que hay excepciones, no aventuran su dinero en empresas costosas y de resultados dudosísimos. Pero el Estado sí podría hacer ese teatro de arte. Y pocas cosas debieran ser tan sagradas para el Estado como esta necesaria escuela de estética teatral, en la que, al lado de nuestra brillante tradición literaria, se haría todo lo nuevo, lo que no puede hacerse ahora, porque el teatro es un negocio industrial y el público no acepta al pronto las novedades. A nosotros nos gusta lo dramático: amamos un teatro realista, fuerte, con medula, con sangre, precisamente lo que vemos que no quiere aceptar el público de nuestro tiempo. Así pues, no es difícil deducir quiénes sean nuestros autores favoritos, y por eso votamos con la mayoría a Bena-



Jacinto Benavente



Manuel Linares Rivas



Los hermanos Serafín y Joaquín Alvarez Quintero y la actriz Rosario Pino



vente: el Benavente de La noche del sábado, de La princesa Bebé, de aquellas comedias mordaces, de elegante sátira, nos parece el más flexible y matizado de nuestros dramaturgos. Gustamos mucho del vigor dramático de Guimerá.

En su día admiramos de un modo profundo el españolismo de Galdós, observador certero de la vida española y más exactamente de la vida madrileña, aunque también de la provincia y pueblo. Su teatro no ha sido juzgado aún como merece. ¡Aquella Realidad, aquella Alma y vida, y aun, en parte, la Sor Simona, que estrenó el pobre Tallaví!... Además, Galdós encontró, desde Doña Perfecta, una veta de la vida española que apenas se ha explotado en la escena: la guerra civil, el «episodio nacional» dramático. ¿Hay nada más pintoresco? Parece mentira que, teniendo tan a la mano un filón de belleza como ése. nadie lo aproveche para la escena.

En cuanto a la crítica, ahora todo el mundo es crítico de teatros. No hablamos de los profesionales solamente, que también son muchos más: hablamos del público. Antes, Revilla, Clarín, pocos, juzgaban con mayor o menor acierto, mientras el público decía: «he llorado mucho,» «me divertí muchísimo,» «no he conseguido distraerme.» Ahora es el público el que dice: «es una obra mal concebida,» «los caracteres no tienen consistencia,» «el diálogo se adapta bien a las situaciones,» y así por el estilo. No es capacidad crítica del público; no creemos que el de ahora sea más comprensivo y culto que el de antes. Es que hay como una infiltración de conceptos críticos en el público, que puede ser como una coraza sobre la sensibilidad, que muchas veces ahoga la emoción. El público está cansado y es exigente con lo serio. Acabó la antigua adoración por los poetas favoritos; no hay curiosidad por la literatura. Y no es que va no existan poetas galanos, que escriban bellas ideas bellamente, no; pero consignamos la observación de que nadie aprende ahora versos de memoria. Es de notar la indiferencia con que se acogen los nombres nuevos, y el trabajo que cuesta imponerse a la consideración pública. Antes era un acontecimiento, que se comentaba en todas partes, cuando Pedro Antonio de Alarcón o don Juan Valera ponían a la venta un libro nuevo, y cuando Zorrilla o Campoamor entregaban a la voracidad de sus idólatras un poema. ¡Todo eso ha acabado!

Hace bastante tiempo venía operándose en los teatros de mayor LA ASTRACANADA. categoría un cambio por el cual han ido desapareciendo de los escenarios de los mismos la comedia de época, la comedia de costumbres, la comedia cómica y la alta comedia, para dejar paso a un género híbrido y expósito, vulgarmente conocido por «astracanada.» Híbrido,

LA CRÍTICA.

porque es una mezcla de sainete, obra de género chico sin música, y comedia cómica sin pizca de sindéresis y donde se erige en ley la libertad de misión de la gansada. Expósito porque no se le conocen ascendientes en la estirpe de noble prosapia del Teatro español. Este género, que hizo su aparición de una manera vergonzante y casi subrepticia en teatros de última categoría, ha ido reptando paulatinamente hasta instalarse, por ausencia de la compañía Guerrero-Mendoza, en el teatro que goza de más autoridad y ostenta la mayor categoría en España.

Y ocurre preguntar: ¿Es esto lícito? ¿Hay derecho por parte de alguien a fomentar representaciones teatrales de tal índole en tales teatros? Por lo que a esta segunda cuestión atañe, nuestra contestación no puede por menos de ser afirmativa. El empresario del teatro aludido, como todos los empresarios, no es una persona encargada de velar porque no se desdoren los blasones de nuestro arte teatral, ni el llamado a resanarlos cuando se les quiere volver a su primitivo esplendor; es simplemente una persona que se halla interesada en un negocio y ha de hacer lo posible porque éste le resulte del mayor beneficio. De suerte que, si ese género, despreciable, híbrido y expósito, que se llama «astracanada,» da pingües rendimientos a un empresario, y lasobras de noble factura y alta idealidad no le acarrean más que quebrantos de orden económico, el empresario en cuestión tiene perfecto derecho a desterrar de su teatro las obras de la última condición y a substituirlas por las primeras. Y el público y la crítica serían injustos censurándole, dado que es un negociante, con un establecimiento abierto a todo el mundo y en donde la adquisición de la mercadería inmaterial que a la venta se halla cuesta un precio fijo y sólo depende de la libérrima voluntad del que busca esparcimiento.

EL PÜBLICO CULPABLE. Por lo que atañe a la primera cuestión, nuestra respuesta ha de ser negativa. No es lícito en manera alguna realizar una labor de depravación espiritual; pero no es lícito, ¿a quién? A los autores. ¿Y a los empresarios? Tampoco: porque incurren en delito de complicidad aun cuando no sean autores directos. Ya hemos visto las razones que excusan la actuación del empresario. Esas mismas razones podrán, por tanto, aducir en su propia excusa los autores. ¿Quién, pues, resulta el verdadero culpable? El propio juez, que ha de ser el público. El empresario va a su negocio. Al suyo van igualmente los autores, si autores pueden llamarse los que por tan inverecundos procedimientos perpetran el crimen de halagar los bajos instintos multitudinarios: pero ¿acaso va al suyo el público? ¿Es que la finalidad del público puede estar encarnada en la plebeya aspiración de cultivar el retruécano,

-aprender a escarnecer la sencillez de un carácter bondadoso, o a hacer befa de un anormal? Ha habido autores que han tenido la increíble osadía de afirmar que se habían dedicado a la astracanada viendo que sus obras serias y «buenas» no daban ni un real.

¿Creen, por ventura, tales autores que si sus fallidas obras hubieran sido buenas y serias, obras de veras, si ellos hubieran sido capaces, no va de escribirlas, sino simplemente de concebirlas, no habrían experimentado un intenso rubor al ponerse a escribir una astracanada? ¿Es que el ilustre Benavente y Linares Rivas, Alvarez Ouintero. Martínez Sierra, Marquina, Villaespesa, López Alarcón y muchos otros, no serían capaces de escribir, «durmiendo,» esas «astracanadas» que toman en serio sus autores, a las que califican de «obras» y a cuya concepción, fraseo y acabamiento llaman pomposamente «trabajar?» ¿Por qué, pues, no las hacen? ¿Porque les desagrada cobrar magníficos trimestres? No, por cierto, que a todos es de suponer agrade tal menester. Es, simplemente, por propio decoro, por respeto de ellos mismos, por la vergüenza que florece en el escritor highminded en el momento en que se le ocurre una «astracanada,» por el rubor que cubriría, de seguro, su semblante al escribirla. De donde resulta que, a favor de los innobles sentimientos que vacen dormidos, casi inconscientes de nuestro país, con la complicidad de las empresas teatrales que hallan su justificación en el pingüe rendimiento, se han puesto en cultivo intensivo los fomes de un género de producciones escénicas, conocidas por el nombre de «astracanadas,» que es una verdadera vergüenza nacional. Los que cultivan ese género se llaman a ellos mismos autores, sin derecho alguno a hacerlo. De igual suerte que el autor de tragedias es un «trágeda,» el de dramas «dramaturgo,» el de comedias «comediógrafo,» debe llamarse al que cultiva el género de estas «cosas de astracán» «astracanógrafo.» Es lo menos y lo más que merece.

Y expuesta esta opinión nuestra, vamos a ocuparnos en los autores, haciendo constar, de una vez y para siempre, que, con objeto de evitar suspicacias y alejar del ánimo del lector el posible recelo de que establecemos preferencias entre los autores que hoy viven, nos ocupamos en ellos siguiendo el orden alfabético de sus apellidos. Y siguiendo ese orden, el primero que aparece es:

Joaquín Abati. En 1903 estrenó en el Teatro Eslava un juguete cómico, escrito en colaboración con Antonio Paso y que lleva por título *El aire*. Al decir de la crítica, el juguete es de gran efecto por las situaciones graciosas en que abunda, sin apelar en general al burdo retruécano. En el estreno de *El Trébol*, celebrado en el Teatro de la Zarzuela en la noche del 19 de febrero de 1904, no hubo más que bien-

LOS AUTORES CÓMPLICES.

AUTORES NOVECENTISTAS. andanzas para todos. El público no cesó de reir durante la representación, los actores no cesaron de hacer chistes, y los autores consiguieron su objeto, que, con seguridad, no era otro que el de entretener al público y demostrar que el número de representaciones de una obra está en razón inversa de su mérito artístico. Los señores Paso, Abati, Serrano y Valverde, autores de la música y del libro, fueron llamados buen número de veces al palco escénico, con beneplácito de todos y sin protesta de nadie. En la imposibilidad de poder citar todas las obras que este autor, va en colaboración con Paso, ya con otros, o solo, ha dado al teatro, consignaremos algunas solamente. Las mujeres guapas, estrenada en Apolo, no fué del agrado del público. La corte de Risalia, España Nueva, Mi querido Pepe, Sierra Morena, La cena de los húsares, La bendición de Dios, El río de oro, La historia del traje, El viaje del rey, La gentil Mariana, La gentil moza, El asombro de Damasco; Jesús, Maria y José; El velón de Lucena, El gallo de oro, La mujer artificial, e infinitas más.

Florencio Abello. Alternando el paso de comedia sentimental con la nota cómica, muy bien vista, regocijante y amena, escribió Abello un libro de zarzuela de costumbres riojanas. Con esta obra hizo el autor sus primeras armas, y, a juzgar por la brillantez de la jornada, podía asegurarse que ganaría muchas batallas. Julio Francés, músico de gran talento, escribió para *Ganarse la mosa* una partitura digna de su competencia, y pudo regocijarse viendo cómo se repetían números tan inspirados como el coro del primer cuadro, el intermedio y la jota. El estreno se celebró en el Teatro Price el 18 de diciembre de 1915, contribuyendo al éxito la señorita García Ramírez y los señores Aparici, Casas y Rebull.

Manuel Abril. El 14 de diciembre de 1917 se estrenaba en el Teatro Eslava el cuento burlesco en tres actos que Abril, joven escritor de gran valía, llevó al teatro con el título de *La princesa que se chupaba el dedo*. Mezcla de cuento infantil, de poema burlesco y de sátira política, de aguda observación, es la obra, que revela un humorista exquisito, que burla burlando y con ingenua forma dice sutilmente hondas ironías sobre las cosas más trascendentales. Ya el título interesó al público, y después, alzado el telón, la graciosa y original caricatura del Parlamento, la línea bufonesca de aquellas representaciones que componen el grotesco Senado, fué feliz presagio del éxito de la obra. Era algo nuevo y sugestivo, presentado además con una alegría de color tan arbitraria como pintoresca. Fué, pues, un éxito franco el de este cuento burlesco, escrito con ágil ingenio, y donde con aparente ingenuidad se disfrazan problemas latentes.

Francisco Acebal. En la noche del 20 de noviembre de 1917 se estrenó en el Odeón, y por la compañía de Joaquín Puga, la escenificación de la novela *El amigo Manso*, realizada por el distinguido literato señor Acebal, con el asentimiento del maestro Pérez Galdós. Dicho estreno fué un éxito franco.

Lucas Acevedo. En el Teatro Martín se estrenó el 27 de abril de 1918 la zarzuela de costumbres rurales en un acto y tres cuadros, original de los señores Acevedo y Moreno de León, música del maestro Fuentes, titulada *La mano de Dios,* distinguiéndose en la interpretación las señoras Sanfort, Berri y Colina, y los señores Estellés, Heredia, Cruz, Zaballos y Morales.

Rafael Aguado. Con el título de *Hay que picarlas* se estrenó en el Teatro Martín, el 7 de diciembre de 1913, un sainete lírico, original la letra de los señores Aguado y Aníbal Criado, y la música de los señores Romero y Matute. Tanto el libro como la música fueron muy celebrados por el auditorio, que al final de los dos cuadros obligó a presentarse varias veces en escena a los autores.

José Aguado Pérez. En el Teatro Goya, de Barcelona, y por la compañía que dirige García Ortega, se estrenó en septiembre de 1921, adaptada del alemán por el señor Aguado, la divertida comedia ¡Angelina..., serás mta!, farsa cómica que cumple a las mil maravillas el deseado cometido de proporcionar un rato agradable al público. La acción, abundante en situaciones hilarantes de buena ley, y el diálogo, burlón y cuidado, hacen de esta obra una producción que, sin llegar a ser un portento, se acepta con agrado.

Mariano Alarcón. Estrenó en 10 de noviembre de 1918, en el Teatro Infanta Isabel, una comedia en cuatro episodios, titulada *El castillo*, que fué muy aplaudida, distinguiéndose en su interpretación las señoritas Suárez, Moneró, señora Gámez y los señores Alarcón, Maximino, García Aguilar y Alaiz.

José Alba. En colaboración con Manuel Caba, estrenó en Lara, el 28 de diciembre de 1915, una película hablada en dos actos y cuatro cuadros, titulada *El bastón de alcalde*, que es una especie de talismán que tiene la virtud de dormir a todo el que siente su contacto. El público rió de muy buena gana los chistes en que abunda la farsa y celebró las situaciones cómicas, la más divertida la del baño, y otros graciosos incidentes de la obra, que tuvo en los de Lara la más adecuada interpretación. *La Trápala* es otra de las muchas obras de este autor, que obtuvo un éxito de risa al estrenarse en 1918.

José Ignacio de Alberti. Entre las muchas obras que ha dado este escritor al teatro citaremos algunas cogidas al acaso. *Primerose*, co-

media de los señores Fler y Caillavet, traducida al español por Alberti y estrenada en el Teatro de la Comedia en 1912 con un buen éxito. Sebastián el bufanda, película policíaca en cuatro actos y en prosa, en colaboración con Enrique López Alarcón, estrenada con brillante éxito en el Teatro Romea el 16 de junio de 1916. La chiquilla es una traducción limpia, diáfana y certera, hecha por Alberti y Rosales, de la comedia de Pierre Weber y Henry de Gosse, graciosa y sentimental. El público de la Princesa aplaudió los cuatro actos de la obra cuando se estrenó, en enero de 1917. Alberti, en colaboración con Enrique López Alarcón, sugestionado por el género policíaco, volvió a sentir el deseo de escribir una de esas obras, y hay que reconocer que tanto el culto literato como el exquisito poeta saben manejar los trucos de efecto, y así lograron el 12 de diciembre de 1918 emocionar al público con los lances a que da lugar la sustracción de un famoso collar de esmeraldas llevada a cabo por un habilísimo ladrón que está en connivencia con otro redomado picaro que encubre su verdadera cualidad con la capa de detective. La obra, muy bien dialogada, como debida a plumas tan expertas como las de los señores antes citados, obtuvo un éxito estimable, siendo muy aplaudidos los finales de acto, de mucho efecto, de El collar de esmeraldas. El 14 de febrero de 1919 estrenó Alberti en el Español un drama en cuatro actos y un epílogo, titulado Manos blancas. El solemne bofetón propinado por unas manos de mujer inspiró a Alberti el título de su drama, serie cromática de cuadros de la época enlazados por un asunto romántico que, además de darnos una interesante lección de historia contemporánea, hace de aquellos viejos arranques de amor a la libertad un ejemplo elocuente para nuestros tiempos de compleja decadencia espiritual. De los cinco actos el que más gustó fué el tercero, en el que presenta Alberti una taberna en noche de conspiraciones y de conjuras. Es un cuadro precioso de extraordinario vigor artístico, digno de la pluma y del temperamento de un gran escritor. El drama está lleno de sabrosos recuerdos. A veces parece un «episodio nacional» de Galdós. Cada frase histórica, cada nombre, cada agudeza, están donosamente explicados. Sin duda ese deseo de Alberti de aunar la sobriedad de la idea con la prolijidad en el relato quita a Manos blancas valor propiamente teatral; pero se trata de una obra rabiosamente honrada, y ese bagaje de honradez literaria y sentimental ha bastado a Alberti para salir airoso de su noble empeño.

Alfonso Benito Alfaro. *Madrid-Concert* es el título de un juguete cómico, original de este escritor, con música del maestro San Felipe. El libro está correctamente hecho, como era de esperar siendo el autor persona que ha obtenido, antes de esta obra, muchos y legitimos triun-

fos en el teatro, y la música, alegre y juguetona, sirve perfectamente las exigencias del libretista. De ella se repitieron, con justicia, una preciosa farruca y un baile inglés, ejecutado por una pareja de niños con gran primor. Puede decirse, en resumen, que *Madrid-Concert* es una zarzuela muy discreta, que interpretó con bastante acierto la compañía de Novedades.

Vicente Almela Mengot. Escritor de bastante crédito, estrenó en el Teatro Cervantes, en 1913, una comedia en dos actos titulada *El viejo solar*, que tuvo un buen éxito. Además tiene, entre otras varias, la comedia en un acto *Las locas vanidades*, una novela en tres jornadas *La marcha triunfal* y el entremés *La hora del amor*.

Sebastián Alonso Gómez. Ha estrenado, entre otras obras escritas en colaboración: *Lo que no muere*, con Luís Manzano Mancebo; y con Muñoz Seca, *La cucaña*, estrenada en Apolo con música del maestro Luna; *De balcón a balcón*; el conocido sainete en un acto *El contrabando*.

Tomás Alvarez Angulo. La mayoría de sus producciones las ha firmado con el anagrama de *Tungaloa*, tal vez porque casi todas son del género llamado policíaco o por las razones que en varios artículos aducían los señores don José L. Mayral y don Wenceslao Fernández Florez y que no creemos del caso referir. Entre sus obras citaremos *Zingomar contra Nick-Carter*, comedia policíaca de gran espectáculo, en cuatro actos y en prosa, estrenada con gran éxito en el Teatro Circo de Price por la compañía de Rambal; *El fin de la mano negra*, drama policíaco norteamericano en cuatro actos, en colaboración con Carlos Allens Perkins, estrenado en el Teatro Cervantes; *El robo del millón de francos o hazañas de Fantomas*, drama policíaco en cuatro actos, estrenado en el Teatro Cervantes.

Alberto Alvarez de Cienfuegos. Estrenó en Granada su leyenda trágica *Esperándola del cielo*, con inmejorable éxito, por la compañía que dirigía el poeta Villaespesa en el Teatro Isabel la Católica.

Enrique Alvarez. Novel escritor, que con el título *El bebé de mi mujer* hilvanó hábilmente una obra de ambiente vodevilesco. *El bebé* agradó mucho a la concurrencia, que llamó repetidas veces a escena, para felicitarle, al padre de la criatura.

Serafín y Joaquín Alvarez Quintero. Quisiéramos hablar mucho sobre el modo de hacer de estos comediógrafos, y no nos es posible. Los hermanos Alvarez Quintero no pretenden escribir obras para la humanidad, obras inspiradas en el cosmopolitismo y destinadas a ser cosmopolitas; se sienten muy satisfechos con producir trabajos que se deducen de la observación de la realidad española y dedicados exclu-

LOS QUINTERO.

sivamente al público español. No importa que se hayan traducido algunas comedias de los aludidos hermanos a diversos idiomas. Nunca podrá apreciarse fuera de España todo el encanto singularísimo que se contiene en este arte primoroso, lleno de gracejo; en ese arte meridional, iluminado brillantemente por el sol de Andalucía, de la Andalucía de los hermanos Alvarez Quintero.

Porque para nosotros hay dos Andalucías: la Andalucía geográfica y la Andalucía de los Alvarez Quintero, con sus patios entoldados y sus calles tortuosas, y su Giralda, que en las obras de los ilustres comediógrafos es una Giralda en miniatura; con sus rejas florecidas y sus huertos fragantes de azahar. La Andalucía de los Alvarez Quintero nos atrae más que la otra. En la Andalucía de los hermanos Alvarez Quintero no hay nada que no sea delicioso. Es una Andalucía que vale por una quintaesencia de Andalucía, una Andalucía microscópica, una especie de Andalucía de bolsillo. En muchas ocasiones nos hemos manifestado en contra de algunas comedias de los Alvarez Quintero, y ello ha sido cuando los ilustres comediógrafos, abandonando su fértil campo de observación, se han lanzado en pos de especulaciones arduamente intelectuales, ya pretendiendo arreglar la marcha de la sociedad, ya pretendiendo arreglar la vida de España. Entre El patio y La calumniada preferimos El patio. El patio es una derivación de estudio del natural, mientras que La calumniada es un pequeño alarde de teatro de ideas. Lo perdurable, lo viable, lo que tiene que permanecer de las obras de los Alvarez Quintero será lo francamente andaluz, lo noblemente meridional, lo que transcribe el ambiente áureo de esa tierra bañada implacablemente por el sol, que pone en toda ella los más prodigiosos matices. Y vamos a citar algunas de sus muchas obras: La reina mora, estrenada en 1904, es un bonito sainete con música del maestro Serrano; El amor en el teatro, capricho literario, refundido por sus autores en cuatro cuadros, se reestrenó el 5 de octubre de 1904 en el Teatro Lara; El amor que pasa, comedia en dosactos, estrenada también en Lara el 8 de noviembre de 1904; Rosa y Rosita, entremés estrenado en Apolo; La rima eterna, en Cervantes; Mundo y mundillo, en la Comedia; Malvaloca, en la Princesa; Fortunato, en Cervantes.

El patio, Los leales, La consulesa, Becqueriana, La mala sombra, Apolo y Diana, Rinconete y Cortadillo, Cabrita que tira al monte; Marianela, novela de Galdós adaptada en tres actos; Los galeotes, Las de Cain, La patria chica, La historia de Sevilla, La casa de enfrente, Los ojos de luto, El habla de Castilla, Madrid castillo famoso, Lectura y escritura, Tornasol, Así se escribe la historia, Pipiola, El amor

en solfa, La cuerda sensible, Los marchosos, Secretico de confesión, Pedro López, El centenario, La venta de los gatos, La calumniada, El corazón en la mano, Febrerillo el loco, El mundo es un pañuelo, El genio alegre, Las vueltas que da el mundo, La zagala, La Nena Tudela, Solico en el mundo, El genero infimo, La escondida senda, Doña Clarines, Dios dirá, Pepita Reyes, El niño prodigio, La niña de Juana, y otras muchas.

Ramón Alvarez Tubau. Se deben a este autor una traducción del drama en cinco actos, de Alejandro Dumas (hijo), La Dama de las Camelias; la traducción de Frou-Frou, drama en cinco actos de Victoriano Sardou, y otras obras del mismo género.

Carlos Allen-Perkins. Escribió en colaboración con Fernández de la Puente la comedia lírica en un acto Ninón; en 27 de noviembre del 1913 estrenó en el Teatro Price el melodrama políciaco en cuatro actos y un epílogo La muñeca trágica; en 1917 La reina madre o el país de las bombas, La bala perdida, El ladrón lince, La juerguecita, El pan nuestro, El sillón de la muerte, La marca infame o el hombre de las dos caras, El fin de la mano negra, La tragedia de los reyes, Un drama en las alturas, y otras.

Luís Antón del Olmet. Se debe a este autor El sembrador, comedia política: esta índole de obras se reducen a la exaltación de una figura en la que se emplazan todas las virtudes morales para que la podredumbre del medio ambiente sirva de fondo tenebroso al nimbo angelical que rodea a esas figuras eje. Generalmente esos retoños espirituales del Desterrado de La ciudad alegre y confiada son pobres remedos de humanidad, ingenuas aspiraciones a perfeccionamientos irrealizables, muñecos habladores en los que se insufian grandes parlamentos grandilocuentes. Pecan estas obras de ingenuas v pueriles, porque, al separarse del arte, se despojan de toda virtualidad pedagógica, cosa que tampoco es accesible cuando se manejan ideas con exceso vulgarizadas, que laten en todas las inteligencias, aun en aquellas de aspiraciones más modestas y de más bajo yuelo. Sólo la pasión puede salvar del fracaso a estas comedias, y por la pasión que la anima triunfó El sembrador. El público no llegó a interesarse en el conflicto, pero se mantuvo muy cortés, si bien en el segundo acto hubo protestas muy vivas contra los que aplaudían a destiempo y porque sí. Antón del Olmet salió a escena varias veces al final de cada acto. El señorito Ladislao, en ponderada colaboración con Alfonso Vidal v Plana: han escrito con brioso verbo un drama más contra la arrolladora influencia caciquil, perturbadora del derecho y de la justicia. En esta cálida diatriba lograron los recios escritores momentos interesantes, escenas de infalible efecto; pero, en conjunto, la obra no satisfizo al auditorio, aunque éste tuviera a la terminación de los actos primero y segundo aplausos de consideración para los admirados autores. *No es lo mismo*, novela dialogada en tres jornadas; *La casa de los espantos*, misterio profano, y otras, se deben al mismo autor.

Isaac Antonino Vicente. Sólo conocemos de él ¡Libertad!, monólogo en un acto y en prosa.

Adolfo Aponte. En el Español fué aplaudida la tragedia en tres actos *El rey ciego*, premiada en el concurso de 1917 del Ayuntamiento. Estamos convencidos de que *El rey ciego* fué la mejor de las obras presentadas al concurso. Nos consta que aquél fué desastroso y que denotaba la penuria espiritual de los autores inéditos. Cinco literatos conocidos, cinco hombres de bien, quizá por no declarar desierto el llamamiento hecho a los noveles, premiaron la tragedia de Aponte, obra que no resiste, ni poéticamente ni en lo que a arquitectura teatral se refiere, la más somera crítica. Haciendo honor a la intención limpia y a la buena voluntad del escritor novel premiado, excusamos la crueldad de analizar su endeblísima producción.

Salvador Aragón. En colaboración con Antonio Paso, estrenó este escritor en el Teatro Eslava la opereta en un acto, dividida en dos cuadros, escrita sobre el pensamiento de una obra extranjera, con música de Vicente Lleó y titulada *La república del amor*. La comedia en tres actos, arreglada del francés, *El gavilán*, y la traducción de *El duelo*, en colaboración con Basilio Augusti.

CARLOS ARNICHES.

Es inútil que algunos críticos o comentadores, juzgando ligeramente la labor de Arniches, traten de clasificarlo en el montón de los autores que nos hacen reir sin perdonar medio. Nada de eso. Arniches posee una personalidad inconfundible y perfectamente afirmada, muy superior a casi la de todos nuestros autores cómicos. Observemos que en la totalidad de su obra existe una gran armonía artística y una excelente realidad estética. Pasan los años, el Teatro ensancha sus horizontes, el público afina su paladar, y los autores que triunfaron antaño y que persisten en estacionarse en una época y en una manera van siendo relegados al desdén y al olvido. Solamente Arniches se salva, porque se nos muestra plenamente renovado, dócil a los gustos del público de estos tiempos. Este es el secreto de que su teatro continúe triunfando, además de que su gracia sigue siendo fresca y permanente. Las obras de Arniches se nutren siempre de la realidad cómica. Esos granos de sal que encontramos desparramados en nuestra vida de relación o en nuestras excursiones por el llamado pueblo bajo, y que no supimos aprovechar, son recogidos con toda minuciosidad por el señor Arniches, y, tras de avalorarlos en su laboratorio de arte, nos los sirve perfect amente dosificados en bellos sainetes. No creemos que haya ningún autor español que posea la técnica teatral de Arniches. El sabe mejor que nadie medir las escenas para que resulten justas, madurar los chistes, preparar los efectos, sacar partido de las situaciones y dialogar con agilidad y gracia insuperables.

Citemos ahora algunas de sus obras: Los picaros celos, en colaboración con Fernández Shaw y Jiménez, obtuvo desde las primeras escenas un éxito franco y estrepitoso en Apolo; El pobre Valbuena, juguete cómico lírico en colaboración con García Alvarez, Torregrosa y Valverde; El género alegre, en colaboración con Asensio Mas, García Alvarez y Penella: Gente menuda, en colaboración con García Alvarez y Valverde; El cuarteto Pons, con García Alvarez; La pobre niña, El amigo Melquiades, música de Valverde y Serrano; La sobrina del cura. La señorita de Trevélez. El chico de las Peñuelas. música de Millán; La estrella de Olympia, con música de Calleja; Serafin el pinturero, con Juan G. Renovales; La sombra del molino, La flor del barrio, La venganza de la Petra o donde las dan las toman; El picaro Segismundo, opereta arreglada con González del Castillo; El agua del Manzanares o cuando el río suena..., música de Barrera y Estremera; ¡Que viene mi marido!, Los pasionales, La casa de Quirós, Las grandes fortunas, con Abati; Las lágrimas de la Trini, con Abati; Los caciques, El terrible Pérez, con García Alvarez; El santo de la Isidra, música de Torregrosa; El tío de Alcalá, música de Montesinos: Los granujas, con Jackson Veván v música de Torregrosa v Valverde (hijo); Las estrellas, La heroica villa, La hora mala, Genio v figura, con García Alvarez, Paso v Abati; La gentuza, El fresco de Gova, con García Alvarez, Domínguez vValverde; Doloretes, La cara de Dios, con música de Chapí; Alma de Dios, con García Alvarez; El pollo Tejada, con García Alvarez; El principe Casto, con García Alvarez; El puñao de rosas, con Asensio Mas; El perro chico, con García Alvarez; La noche de reyes, música de Serrano; El método Gorris, con García Alvarez; Mi papá, con García Alvarez; La chica del gato, Es mi hombre, e infinitas obras más.

Enrique Arroyo. En el año 1903 y en el Teatro de la Princesa hizo sus primeras armas este escritor con un juguete cómico muy animado y entretenido, que lleva por título Fotografías de exposición. Un enredo no desprovisto de gracia ni de verosimilitud, determinado por la afición a la fotografía, sirve de base a esta obrita, que agradó al público y fué muy aplaudida. Cartas de novios, diálogo en prosa, estrenado en el Teatro de la Princesa, en 31 de marzo de 1907, por la

compañía de María Alvarez Tubau. La cajita de rapé, en colaboración con Luís Millá; Sabotage, en colaboración con Carlos Dotesio: estrenó en el Coliseo Imperial la traducción del boceto dramático del género guiñolesco de este título, que fué muy aplaudida; La mujer de goma, en colaboración con Dotesio; La puerta se abre, con Dotesio; La lámpara maravillosa, con Dotesio; La tragedia de Baskeerville, drama policíaco en cinco actos en colaboración con Gonzalo Jover; Mi bebé, entremés; El glorioso difunto, arreglo de una comedia francesa en colaboración con Dotesio; Jack-Brisquet o la novela de un niño, melodrama policíaco arreglado en colaboración con Gonzalo Jover; A pie y sin dinero, en colaboración con González del Castillo y música de Quislant; El misterio del hotel Bristol, drama en cuatro actos en colaboración con Gonzalo Jover; La reina de las praderas, opereta en colaboración con Lozano y música de Jacinto Guerrero, estrenada en el Teatro Nuevo, de Barcelona.

Antonio Asenjo. La labor de la razón social Torres del Alamo y Asenjo es digna de encomio, pues saben llevar con ingenio y gracia la donosura del pueblo madrileño a la escena, con tal arte y admirable naturalidad, que es el pueblo mismo. Entre sus muchas obras citaremos: El chico del Cafetin, sainete cómico-lírico con música de Calleja; La Mary Tornes, con música de Quislant y Rivas; Troteras y danzaderas o los pendientes de la Tarara; La romántica, apropósito en un acto con música de Calleja; Serafina la Rubiales o juna noche en el Juzgado!, Las pecadoras, La puerta del café, El tenor, El rey de la martingala, con música de Font; Verbena govesca, Las paralelas, El señor Pandolfo, con música de Vives; La suerte de Salustiano o del Rastro a Recoletos, La Peque resulta grande, Margarita la Tanagra, Los postineros, con música de Luna y Foglietti; Ellas, con música de Foglietti y Jimeno; Mari la de los brillantes o el modisto parisino, La hiperestesia de la Sole, Charito la Samaritana, Concha la lamparillera, o Felipe, ¿qué las das?; Los zánganos, El nene de Celestino, Rocio la canastera o entre café y café, El padre Zacarias, ¡A la cola, a la cola!, La Venus de las pieles, con música de Luna; Llévame al Metro, mama; El brillo de los caireles, La boda de Cayetana o una tarde en Amaniel, Los pendientes de la Trini o no hay mal que por bien no venga, El ilustre procer, El preceptor, ¡Que viene el guarda!, Paloma la postinera, y otras muchas.

Ramón Asensio Mas. Autor muy celebrado, que al morir en 10 de abril de 1917 dejó una labor abundante y productiva. Entre sus obras citaremos: *El pelotón de los torpes*, en colaboración con Paso y música de Serrano y Rubio; *La torería*, con Paso y el maestro Serrano; *La*

tragedia de Pierrot, con Cadenas y música de Chapí; La misa del gallo, con Larra; El millón, La alegria del amor, con Cadenas y música de Luna; El genio de Velásquez, con música de Calleja; La princesa loca, con Cadenas; El amor en automóvil, con Cadenas; El abanico de la Pompadour, con Cadenas y música de Calleja y Foglietti; El bueno de Guzmán, con García Alvarez y música del mismo y Alonso; El capricho de las damas, con Cadenas y Blasco, música de Foglietti; El principe Carnaval, y otras.

Joaquín Ayné Rabell. Nacido en Barcelona en 1868, ha cultivado la poesía catalana, pero, en colaboración con Federico Fuentes, tradujo el drama de E. Brieux *La robe rouge* con el título de *La toga roja*, estrenado en el Teatro Cervantes, de Madrid, el 7 de abril de 1911.

Joaquín Aznar. En colaboración con Haro y música del maestro San José, estrenó en Novedades la preciosa revista El Club de la alegria; con la misma colaboración han logrado hilvanar un divertido juguete cómico titulado El marido ideal; la comedia en dos actos de los mismos autores fué un formidable éxito en el Teatro Cómico; Los héroes de la pantalla, caricatura en dos actos, también tuvo un buen éxito.

No terminaremos este capítulo sin consignar a los autores Augusto Abril, Alonso, Alvaro de los Ríos, Alvarez de Sotomayor, Aracil, Aragón Gómez, Arisnea, Arqués, Arpe, Arregui, Ayuso, que han estrenado obras de más o menos mérito y que sería una injusticia no consignarlos.

CAPITULO II

Continuación del anterior.—Autores cómicos, dramáticos y liricos.—Sus obras.

VERSIONES DE WILDE E IBSEN.

Ricardo Baeza. Es autor de Una mujer sin importancia, comedia dramática de Oscar Wilde, traducida por Antonio Plañiol y a quien éste le disputa la prioridad de la traducción. El marido ideal es una comedia en cuatro actos del mismo autor inglés, traducida también por Baeza y estrenada en el Teatro del Príncipe Alfonso. Tradujo también el Juan Gabriel Borkman, drama en cuatro actos y cinco cuadros de E. Ibsen. Si la forma realmente poemática y bella con que el genial dramaturgo Ibsen adorna la idea de la riqueza, el sueño del capital inmenso, del oro inagotable, no contrastara de modo tan intenso con el grato renunciamiento del poeta Fondal a todo interés o egoísmo y con el sacrificio constante de amor de Ella Reuthein, figura idealizada y llena de suaves emociones, del drama Juan Gabriel Borkman podíamos decir que era la exaltación literaria-heroica en su aspecto pasional-que anhela como fin único en la vida la posesión del oro y a ello supedita libertad, afectos y honra. Pero el drama es algomás que eso; pudiéramos decir que sobre la poetización de la riqueza. tema brillantísimo de la obra, flota la vida entera, triunfando sobre la demencia del oro y sobre el ideario elemental, reducido, de la honradez rigida y estricta, encauzada en la legislación de los hombres y venciendo el recuerdo sentimental y afectivo y humillando los derechos maternales.

Erhart Borkman, el hijo que huye del ambiente familiar que lo ahoga, rompiendo los lazos que le unen al hogar, es la más recia afirmación del drama ibseniano. La realidad que quiebra delirios, la juventud egoísta y plena de fervores y pasiones positivas, borra potente las bellas y visibles abstracciones de que está integrado el drama. No gustó en realidad la producción del dramaturgo escandinavo tanto como Casa de muñecas o como Espectros, obras más conocidas y más comprensibles para nuestros públicos. Es algo Juan Gabriel Borkman que se aparta de la visión que han dado al Teatro nuestros dramaturgos. Ni la técnica se parece, ni los problemas tienen paridad. Aún el

drama de la carne, los tormentos de las pasiones, los casos clínicos, son los platos que más gustan a los espectadores españoles. Las exquisiteces espirituales del tipo de Ella Reuthein, la hermana gemela de la señora Borkman, esa concepción bella del oro brotando a torrentes del seno de la tierra, de la actividad febril de los grandes talleres y fábricas, la locura económica, la danza de millones, esa oda al progreso, rutilante y magnífico, rugiendo en sus poleas, cantando las monedas en las metálicas cajas de caudales, ese tipo recto y definitivo de la esposa que desprecia al delincuente y lo aparta de sí con miedo supersticioso, son figuras que, francamente, no suelen hacer nuestros dramaturgos. Y así se comprende que el público no entienda este Teatro y que los actores no sientan ni acierten a interpretar estos dramas. El abanico de lady Windermere, comedia en cuatro actos de Oscar Wilde, fué traducida del inglés por Baeza y estrenada en el Teatro de la Princesa.

José Barberá. Sesión pública es un juguete con música de Chapí, sin pretensiones. El público no aplaudió a los autores; únicamente dió su beneplácito a los artistas.

Camilo Bargiela. *El juglar*, la primorosa obra de Banville, excelentemente arreglada por Bargiela y Godoy, merece todos los aplausos que ha obtenido por su graciosa gentileza y su delicada poesía, traducidas fielmente por los arregladores en un diálogo flúido y correcto y en unos versos robustos, pulidos y armoniosos, dignos de las ovaciones que arrancaron.

Carlos de Batlle. La carrera de la antorcha, de Paúl Hervieu, fué estrenada en el Teatro de la Zarzuela, el 3 de mayo de 1913, por la compañía de Carmen Cobeña. La heroína de Hervieu en La carrera de la antorcha no vacila, para conseguir la felicidad de su hija, ante nada. El amor de un hombre, la vida de su madre, la honra, todo lo arriesga o lo rechaza, con tal de lograr para esa hija la posible ausencia del dolor. Es el instinto maternal exaltado hasta límites sobrehumanos. Nada nos importa tanto como perpetuarnos a través de la vida, y aun a costa de nosotros mismos quisiéramos apartar de la desventura a los que dimos el ser. ¿Es el insospechado remordimiento de la conciencia por haber culpablemente creado una vida? ¿Es por exigencias de nuestro espíritu, que necesita del amor? ¿Es, sencillamente, la especie que reclama cuidados para no extinguirse? La mujer, en todos los casos. resume en uno solo todos sus sentimientos en el de la maternidad. Por eso la madre en el drama de Hervieu quebranta todos los principios de moral y lucha heroicamente, con fuerzas inauditas, por apartar el cáliz del dolor de los labios de su hija. Y cuando ha hecho para esto OTROS AUTORES.

todo lo posible, aunque lo posible no sea en muchas ocasiones lo lícito, la ingratitud responde a su amor maternal y paga con la misma moneda de desvío y de egoísmo lo que ella hizo a su vez con su propia madre. Pocas obras tan pesimistas como esta de Paúl Hervieu. Conviene decir que La carrera de la antorcha sólo tuvo una acogida cortés, pero fría, porque el público, más atento a la parte externa del drama, sólo vió dentro del tono monótono de lamentaciones y desesperaciones, dominante en la parte puramente de acción, sin atender al pensamiento original ni al símbolo en el contenido. Apreció lo lógico o lo ilógico de las situaciones y de los procederes; no creemos engañarnos si decimos que sólo una minoría se adentró a considerar la teșis punzadora y amarga que expone Hervieu. Por eso no llegó a entusiasmarse el público, ni pasó de una hidalga y fría condescendencia al ardor de la admiración. Dejemos a cada cual el cuidado de averiguar si es lo endeble de la producción o nuestra indiferencia hacia el talento propio o ajeno, causante de ello. La traducción de don Carlos de Batlle, escrupulosa y correcta, como corresponde a literato tan distinguido. De Los muñecos, comedia de Pierre Wolff, Batlle hizo también una cariñosísima traducción.

Luís Bayarri. *La sombra del ciprés*; el drama está desarrollado en cuatro actos—mejores el segundo y el tercero—y al final de cada uno de ellos el público demostró sin reservas su agrado. La compañía bastante ajustada.

Fernando Bayés. *Cri-cri*, revista que carece de ilación entre los diversos cuadros, pero todos ellos están montados con tanto arte como suntuosidad. No creemos que pueda llegarse a más en lo de gastar en trajes y plumas, sobre todo cuando se bate también el *record* en lo de que las artistas salgan a escena lo más desnudas posible.

Manuel Bedoya. Culto escritor peruano, ha llevado al Teatro uno de los episodios de su interesantísima novela detectivesca *Mack-Bull*, digna de figurar entre las mejores de Conan Doyle. Al teatralizar una parte de su emocionante libro, Bedoya ha demostrado que maneja con soltura y facilidad los recursos dramáticos. Todos los actos de *Mack-Bull* fueron escuchados con interés creciente, que llegó al máximum cuando el agua—agua de verdad—inundó a torrentes el escenario. Para conseguir el mayor efecto del original y emocionante truco, ha sido necesario realizar una obra de ingeniería complicadísima. Aparte el interés que la obra despierta, bastaría el efecto final para que produzca muchos rebosantes llenos.

Joaquín Belda. La presidenta; un franco éxito de risa obtuvo la noche de su estreno el vodevil de Hennequin y Veber que lleva este

título y que ha adaptado al castellano el feliz ingenio de Joaquín Belda. El público se divirtió de un modo delicioso con todas aquellas complicaciones un poco grotescas, pero muy graciosas, que aplaudió orondamente satisfecho, y muy reconocido a los que tan buen rato le habían hecho pasar.

BENAVENTE.

Jacinto Benavente. ¿Quién puede negar que Jacinto Benavente posee una exquisita y admirable sensibilidad artística? No en vano es considerado por todos como el maestro indiscutible del Teatro español contemporáneo. Merced a Jacinto Benavente, nuestra dramaturgia ha adquirido caracteres de universalidad y, sobre todo, de europeísmo. Benavente, como cuantos baten sus alas en las cimas, sabe emancipar su pensamiento, substrayéndole a toda influencia determinista; y así, unas veces nos cautiva con altos valores ideológicos; otras, con animadas escenas de la vida, a modo de pintoresco caleidoscopio; otras, con la impresionante y desnuda realidad dramática; otras, con la frivolidad galante y murmuradora de la comedia de salón; otras, en fin, en obras donde el ensueño se debate en locas quimeras; todas las gamas, todas las sensaciones que sólo un ingenio caudaloso como el suyo puede producir. Citemos algunas de sus obras. Gente conocida, una de las primeras comedias que empezaron a dar autoridad a Benavente. Desde entonces acá, las discusiones que estas escenas de la vida moderna levantaron, lo mismo que las demás obras que dió por entonces a las tablas su autor, se han convertido en una admiración fervorosa: los mismos que entonces atacaban por desenfadadas e inmorales las producciones de Benavente son los que de manera más intransigente y desconsiderada juran hoy por su nombre y ponen sobre su cabeza la obra total del dramaturgo. Por que se ama, comedia que contiene un hondo y delicado estudio psicológico, rebozado con las exquisitas mieles de un diálogo finísimo, tierno a trechos, a trechos cáustico, y siempre encantador y delicioso.

Al natural es una comedia lindísima, con todos los requisitos artísticos que determinan y legitiman los grandes éxitos. La copa encantada, zarzuela en un acto con el asunto de un cuento de Ariosto; De cerca, comedia en un acto; Lo cursi; Don Juan, comedia de Molière, en cinco actos, traducida por Benavente; Los intereses creados, la obra cumbre del ilustre dramaturgo; La malquerida, El dragón de fuego, drama en tres actos y un epílogo, divididos en nueve cuadros; El collar de estrellas es una comedia que lleva vinculada a su acción representativas significaciones, valores símbolos de los grandes abstractos, que son eternos afanes de justicia, de renovación, de saneamiento de los pueblos. La propia estimación: responde el pensamiento

de esta hermosa comedia, escrita con una gran serenidad de espíritu; atenta a lo más recóndito e íntimo de nuestro ser, a restaurar en la conciencia todos los fueros de la hombría de bien, a colocar por encima de nuestras pasiones y bajos apetitos la voluntad que, bien disciplinada, será el mejor regulador de nuestros actos, apartándonos de peligrosas sugestiones.

La losa de los sueños, comedia en dos actos; Campo de armiño; El primo Román, comedia en tres actos; Buena boda; La gata de Angora, comedia en cuatro actos; La túnica amarilla, leyenda china en

tres actos, original de Georges C. Hazelton Jr. y J. Harry Benrimo,

GRE Y CONFIADA."

traducida al castellano por Benavente; Cuento de amor, comedia fantástica en tres actos y un prólogo, original de Shakespeare, traducida-"LA CIUDAD ALE. por Benavente; La ciudad alegre y confiada, comedia en tres cuadros y un prólogo, considerados como tres actos (segunda parte de Los intereses creados). Cuando terminó en Lara el estreno de esta producción, el público esperó la salida del genial dramaturgo, sacándole a la calle en hombros y entre aplausos y aclamaciones. Inmediatamente se formó una manifestación que llevó en triunfo al maestro, dándose vivas a Benavente y a España. Los aplausos y los vivas seguían sin interrupción, sumándose a la manifestación las personas que se encontraban. Ya en la calle de la Montera, rogó Benavente a los que le llevaban que le permitieran tomar un coche, pues estaba rendido y abrumado por la emoción. Tomó, en efecto, un carruaje, repitiéndose más vivamente la ovación al subir a él, y siendo el propio cochero el primero que, gorra en mano, lanzó un estentóreo «¡viva Benavente!» El coche fué al paso, como pidieron los entusiastas, hasta el domicilio del autor, Atocha, 29, subiéndole algunos en hombros hasta su piso. El gentío que se había estacionado frente a la casa aplaudía y vitoreabasin cesar, teniendo que salir el maestro al balcón. El entusiasmo se desbordó cuando Benavente, que había entrado en su habitación, volvió a salir con su anciana madre, siendo ensordecedores el griterío, los aplausos y los vivas. Benavente, emocionado, abrazó y besó a su madre, continuando la ovación largo rato. Visiblemente conmovidos, se retiraron del balcón el maestro y su madre, continuando aún largo rato los manifestantes en aquel sitio aplaudiendo y gritando. En el escenario de Lara triunfó, con el maestro Benavente, España toda. Por la sala corrió la sacudida eléctrica del entusiasmo más desenfrenado: no era el éxito del escritor, del gran comediógrafo: era el triunfo de toda alma sana y honrada de España, que se hizo carne al mágico conjuro del gran español. Ya no se aplaudía a Benavente; no era el éxito de su inmensa comedia; era el triunfo de todos y para todos; era el santo orgullo de sentirnos españoles; era el resurgir bravo de la bendita raza; era el corazón, pletórico de gozo y orgullo, que golpeaba, varonil y recio, en nuestros pechos, hablándonos de los más honrados ensueños adormecidos en las almas, a fuerza de cobardías y engaños. ¡Era España, que surgía a la voz del poeta, que supo expresar en la suprema fórmula plástica del arte y la belleza el común sentir, que apenas salía a flor de labio, medroso ante el desmayo implacable, impuesto por la fuerza de la fatalidad! ¡El poeta! ¡Santa misión, de que sólo los elegidos gozan! ¡Dichosos los que así proceden y dichosos los pueblos que encuentran el guía de sus corazones!

Enumeremos, además, de este autor: La princesa Bebé, escenas de la vida moderna, en cuatro actos; Amor de amar, comedia; Sin querer, boceto de comedia; Sacrificios, drama en tres actos; Todos somos unos, sainete lírico en un acto; La escuela de las princesas, comedia en tres actos; El mal que nos hacen, comedia en tres actos; La verdad, diálogo; El marido de su viuda, comedia en un acto; La gobernadora, Madre de naciones, Los buhos, Mefistófela, Los cachorros; Por ser con todos leal, ser para todos traidor; Richelieu, drama en cinco actos y nueve cuadros, original de Sir Bulwer Lytton, traducido por Benavente; La honra de los hombres, La vestal de Occidente; Mademoiselle de Belle-Isle, comedia en cinco actos, original de Alejandro Dumas (padre), traducida por Benavente; Para toda la vida, La comida de las fieras, El principe que todo lo aprendió en los libros, La Cenicienta; El audaz, adaptación escénica de la novela de don Benito Pérez Galdós, arreglada por Benavente en cinco actos, divididos en quince cuadros; Más fuerte que el amor, drama en cuatro actos; Una señora, Una pobre mujer, La fuerza bruta, El marido de la Téllez, Operación quirúrgica, Despedida cruel, Los favoritos, La casa de la dicha, La señorita se aburre, El amor asusta, Por la herida, Modas, No fumadores, El susto de la condesa, Cuento inmoral, El encanto de una hora, La historia de Otelo, Abuela y nieta, ¡Ganarse la vida!, El nietecito, De pequeñas causas, El nido ajeno, La noche del sábado, Rosas de otoño, Los malhechores del bien, Señora ama, El rey Lear, Libertad, y otras.

Valentín Benedito. Ha escrito La república de la broma, juguete otros autores. cómico en tres actos, en colaboración con Manuel Moncayo.

Alejandro Ber. La victima es su obra póstuma, estrenada en el Teatro de la Latina el 26 de febrero de 1923; el público escuchó con simpatía y respeto la obra y apreció en ella lo generoso de la intención. Con nutridos aplausos, el auditorio obligó a levantar la cortina al final de las tres jornadas.

OTRAS OBRAS DE BENAVENTE.

Juan Bautista Bergua. La esmeralda oriental, tragicomedia en cuatro actos, estrenada en el Teatro de la Latina, con buen éxito.

José Bermúdez. Los ángeles mandan, comedia en dos actos, en colaboración con Angel Chena, y estrenada con buen éxito en el Salón Regio por la compañía de Julio del Cerro.

Ricardo Blasco. El revisor: este vodevil se titula en francés Vous n'aves rien à declarer?, y al españolizarlo Blasco y Emilio Mario se ha convertido en El revisor. En francés la cosa no puede ser más escabrosa ni escandalosamente desenfadada, y he aquí el trabajo que los traductores han hecho con fortuna, sorteando hábilmente los pasos más peligrosos, dulcificando con eufemismos muchas crudezas y poniendo sordina a algunas frases. En El capricho de las damas el público acogió con gran regocijo las divertidas escenas y situaciones cómicas en que abunda el vodevil, que alcanzó una interpretación excelente.

H. de Bonis. *La rosa de Kioto*, leyenda lírico-japonesa en tres actos, letra de don H. de Bonis y don Manuel Vela y música del maestro Millán, estrenada en el Teatro Español.

Tomás Borrás. El Avapiés, drama lírico en tres actos; También la corregidora es guapa, adaptación escénica del romance anónimo El molinero de Arcos, que originó la novela de Alarcón El sombrero de tres picos, en colaboración con Joaquín González Pastor; El hombre más guapo del mundo, cuento burlesco en tres actos; Arco Iris, revista en tres actos divididos en catorce cuadros.

Emilio Boix. *Misterios de Barcelona* (proceso Fontanellas) es un drama en siete actos, en colaboración con Alfredo Pallardó, estrenado en el Teatro Apolo, de Barcelona, la noche del 3 de abril de 1915.

Marcelino Bravo. *Deber sagrado*, bosquejo dramático en un acto y en prosa, en colaboración con Fernando Ramos Navarro, estrenado con éxito en el Liceo de Artesanos, de Badajoz, en la noche del 14 de mayo de 1905.

Luís Buceta. Los intelectuales: el sainete es una cosa descabellada, sin gracia. En toda la obra no hay nada original. El autor no ha dejado en olvido los quid pro quo, los equívocos y los recursos trasnochados, que constituían el encanto de nuestros abuelos. Los intelectuales no han tenido fortuna. La obrita sólo ha servido para hacer gala el señor Buceta de sus conocimientos matemáticos, ya que toda una escena está dedicada a hacer chistes fúnebres a costa de la aritmética.

Antonio L. Buenretiro. Escribió La fiebre verde, comedia en tres actos.

Javier Bueno. ¡Alégrate, papaito! El asunto del vodevil extranjero,

arreglado a nuestra escena por el ilustrado cronista señor Bueno, no es, ni mucho menos, una novedad. El público dió durante el estreno visibles muestras de desagrado, aunque no pueda afirmarse que rechazara totalmente la obra.

Manuel Bueno. El umbral del drama, novela dialogada en tres jornadas.

Entre las obras más conocidas de Javier de Burgos mencionaremos: ¡Gloria a Cervantes!, apropósito original y en verso en colaboración con Linares Becerra, música del maestro J. Candela Ardid. Alma negra es un melodrama lírico en un acto, dividido en un prólogo, tres cuadros y un intermedio en verso y prosa, en colaboración con Linares Becerra, música del maestro Federico Chaves. El castillo de las águilas, drama lírico en un prólogo y cuatro cuadros en verso original. con la colaboración de Linares Becerra, música del maestro Teodoro San José: Como las flores, paso de comedia en un acto y en prosa, en colaboración con Linares Becerra. Los ojos vactos es un episodio histórico en cinco cuadros, en prosa, en colaboración con Linares Becerra, música de los maestros Candela y Mayol. A ver si va a poder ser!, revista fantástica de actualidad, inspirada en los primeros derribos de la Granvía madrileña, en un acto, dividido en un prólogo, cinco cuadros y apoteosis, en prosa y verso, en colaboración con Linares Becerra y Ernesto Polo, música de los maestros Candela y Goncerlián. El clown Bebé, comedia lírica de primer actor, en tres cuadros y un epilogo en verso y prosa, en colaboración con Linares Becerra, música de los maestros Candela y Goncerlián.

El amigo de la casa es un sainete en colaboración con Linares Becerra. El supremo resorte es un cuento en acción, de color verde subido y rojo en ocasiones, como cumplía a la norma de los comediantes de Eslava. Al final sólo Figarelo salió a recibir el homenaje de admiración de sus contemporáneos. Burgos y Candela, sus colaboradores, no estaban en el teatro. El beso republicano, en colaboración con Polo. música de Quislant y Vela. La casa del sultán, comedia lírica, en colaboración con Linares Becerra, música de los maestros Marquina y Benaiges. Las mujeres fáciles, comedia, en colaboración con Mesa. Las morenas y las rubias, vodevil, en colaboración con González del Castillo, música de los maestros Badía y Quislant. El hombre invisible, melodrama en cinco actos, en colaboración con Linares Becerra. El hombre que está en todas partes, drama en cuatro actos, en colaboración con González del Castillo. Las niñas de mis ojos, en colaboración con Puga. El fantasma gris (The Gray Phantasm), primera parte de Los misterios de New-York, melodrama norteamericano en

JAVIER DE BURGOS. tres actos, original de Oscar Fulton, traducido por Javier de Burgos. El rey de los mendigos, drama en tres actos, en colaboración con González del Castillo. El genio del crimen, segunda parte de Los misterios de New-York, melodrama norteamericano. El caballero de la mano roja, drama policíaco en tres actos, en colaboración con Linares Becerra y Mesa Andrés. Artagnán y los mosqueteros del rey, melodrama en cuatro actos y ocho cuadros, inspirado en la famosa obra de Dumas, en colaboración con Linares Becerra.

OTROS AUTORES.

A los citados autores añadiremos Teodoro Baró; Berriatua, con su Aires de primavera; Bien-Virnet, con su ¡ Voz suprema!; Blanco, con El pendón de Castilla; Boada, con La tuna de Alcalá; Bosque, con Salirse del tiesto; Briones, con El gaitero de la aldea, y otros muchos que no recordamos.

Angel Caamaño. La cogida del Castizo, sainete en dos actos, de un madrileñismo perfecto, con observaciones de tipos y costumbres muy bien hechas. Castizo el título y castiza la obra, no podía menos de tener un gran éxito en un centro donde también todo lo castizo tiene su natural asiento; nos referimos al Teatro Cómico. El monte de belleza, fantasía cómico-lírica-bailable, en un acto y seis cuadros, en colaboración con Angel Custodio, música de los maestros López del Toro y Eduardo Fuentes, estrenada en el Teatro Martín; la obrita, que no tiene pretensiones, gustó a la mayoría del ingenuo público habitual del coliseo de Santa Brígida, aunque sus chistes, sus motivos musicales y algunas situaciones no son de una absoluta novedad. Santander-Hotel, Pascualica, Los cortijeros, De la China... na, y otras.

Constantino Cabal. Periodista de gran talento y de no pocos arrestos, gustó las mieles del triunfo en la escena con su primera obra dramática. El éxito obtenido con *Los osos* le hará perseverar en la ruta emprendida, a través de la cual le aguardan de seguro profusos lauros.

Alfredo Cabanillas. En colaboración con Ricardo Martínez Arboleda, estrenó en el Coliseo Imperial un boceto dramático en un acto, titulado *El crimen de la venta*. Los noveles dramaturgos, orientados hacia un sano clasicismo y conocedores de la moderna técnica teatral, han construído una pieza interesante y armónica, bien dialogada y colocada en un ambiente de sinceridad, sin incurrir en violencias de lenguaje ni de modos. El público aplaudió con entusiasmo a los autores, invitándoles a salir repetidas veces al palco escénico.

Xavier Cabello. Autor de *La veredita*, comedia en tres actos, estrenada en el Teatro Infanta Isabel.

José Juan Cadenas. El primer pleito, juguete cómico en tres actos, arreglado del francés en colaboración con Castro, es muy gracioso y

gustó mucho al público que presenció su estreno, riendo a mandíbula batiente en todo el curso de la obra y aplaudiendo al final de los actos, aunque no tanto que estuviesen en proporción justa con las risas los aplausos. El famoso Colirón es una obra muy linda y muy bien hecha, limpia de las majaderías y de las desvergüenzas del género en uso en los teatros veraniegos. El asunto es bonito y está bien visto y bien desarrollado. La música de los maestros Calleja y Lleó sirve perfectamente al libro de Cadenas y García Alvarez. El Conde de Luxemburgo, opereta en tres actos, adaptación y música nueva del maestro Vicente Lleó. La princesa del dólar, La casta Susana, Soldaditos de plomo, Petit Café, Los húsares del káiser. Los inmortales. El señor juez, en colaboración con Enrique Gutiérrez Roig. La loca aventura, comedia en tres actos, versión castellana, en colaboración con Gutiérrez Roig. La bella Riseta, en colaboración con Asensio Mas. Mi tia Ramona, comedia bufa en tres actos, arreglada a la escena española. A ver si cuidas de Amelia. El As. vodevil en tres actos. adaptado al castellano y música del maestro Calleja. El ministro Giroflán, vodevil en tres actos, adaptación castellana en colaboración con Castillo. ¡Roma se divierte!, opereta adaptada al castellano en colaboración con González del Castillo, y otras muchas en colaboración «con varios autores.

Enrique Calonge. La paloma del barrio, zarzuela de costumbres madrileñas, en colaboración con Gonzalo Cantó y música de los maestros Santullo y Andreu. Don Juanito y su escudero, sainete lírico en un acto y tres cuadros, en prosa, en colaboración con Enrique Reoyo, música del maestro Santullo, estrenado en el Teatro de Novedades el día 27 de octubre de 1916. La chica del sereno es un sainete en un acto, dividido en un prólogo y tres cuadros, con música de los maestros. Santullo y Vert.

Luís Calvo y Revilla. El semejante a si mismo, comedia en tres actos y en verso de don Juan Ruíz de Alarcón, poeta mexicano, arreglada a la escena moderna por Calvo y representada en el Teatro Español con motivo de la Fiesta de la Raza.

Zenobia Camprubí de Jiménez. El cartero del rey, drama en dos actos, original de Rabindranath Tagore, traducido y estrenado en el Teatro de la Princesa.

Luís Candela. Los pelmazos, sainete en un acto y un cuadro, original, premiado con mención honorífica en el concurso celebrado por el Ayuntamiento de la Corte, y estrenado en colaboración, con Ernesto Nieto, en el Teatro Lara el 22 de abril de 1910. El reloj de arena, en colaboración con Estremera y música del maestro Calleja. Los

cuatro gatos, viaje fantástico de espectáculo, en colaboración con Nieto y música de los maestros Luna y Lapuerta. El supremo resorte y El chic parisiense son operetas en colaboración con Estremera y música del maestro Englander. El hombre pañuelo, en colaboración con Estremera, es una zarzuela con música de Rivas y Ruíz de Arana, Pedro Botero es un sainete con música del maestro Luna. El sitio de Gerona es un juguete cómico en tres actos, en prosa, en colaboración con Francisco García Pacheco, estrenado en el Teatro Infanta Isabel. Los mochuelos, otro juguete cómico en tres actos, en colaboración con García Pacheco.

Felipe Cano. Escribió Secreto de confesión, drama, y Por meterse en casa ajena, juguete en un acto.

R. Cansinos. El misterio de la jota es una tragedia comprimida en tres cuadros, en colaboración con Cerezo y música de los maestros-Cayo Vela y Camacho.

Gonzalo Cantó. Es autor de *El asistente del coronel*, juguete en un acto y en prosa; de *La paloma del barrio*, en colaboración con Calonge y música de Santullo y Andreu; de *Malagueñas*, zarzuela, en colaboración con Rafael Santa Ana y música del maestro Jerónimo Jiménez; de *La vara de nardos*, en colaboración con Nicanor Rodríguez de Celis; de *El Cristo de la Vega*, zarzuela en tres actos y siete cuadros, en colaboración con Fernando Soldevilla y música del maestro Ricardo Villa; de *El armero de Florencia*, en colaboración con Leopoldo López de Saa, y de *Los hijos de Aragón*, juguete cómico, en colaboración con Alvarez de Sotomayor.

Ramón Caralt. Escribió *El emperador Menelik*, vodevil de Hennequin, vertido al idioma de *Cienhigos* por el propio Caralt, y estrenado en el Teatro Martín.

José Carmona. Autor de *Estanco nacional*, en colaboración con Figueredo y música de los maestros Foglietti y Badía; de *Ensueño real*, opereta, en colaboración con Medina y música del maestro Anglada; de *El cuento ilustrado*, humorada, en colaboración con Soler y música de los maestros Chaves y Arenas.

Emilio Carrere. Escribió La canción de la farándula, comedia en tres cuadros, original.

Ambrosio Carrión. Se le debe: *Bernardo el Carpio*, drama caballeresco en cuatro actos, estrenado el 7 de diciembre de 1912 por la compañía Villagómez en el Teatro Eldorado, de Barcelona; *Clitemnestra*; al público no le gustó la tragedia griega, estrenada en la Princesa para beneficio de don Mariano Díaz de Mendoza. La tremenda trama de la obra no logró sugestionarlo ni en un solo momento; ni una sola



José Echegaray



Benito Pérez Galdós



Eusebio Blasco



Sinesio Delgado



de las escenas que veía le movieron a aplaudir, ni siquiera a aprobar lo que estaba viendo. *Epitalamio*, tragedia en un acto, primera parte de la trilogía *La suerte*. *Mireya*, poema de Mistral, dramatizado en lengua catalana por Carrión, estrenado con buen éxito en el Novedades, de Barcelona, por Enrique Borrás.

Sofía Casanova. Autora de *La madeja*, comedia frivola en tres actos, estrenada con feliz éxito en el Teatro Español.

Alberto Casañal. La hora fatal consiste en media docena de chistes de buena ley y un centenar de frases de ida y vuelta, de las mandadas ya recoger de la circulación. Es, en síntesis, «la hora fatal,» que apenas llega a entretener diez minutos. Los chicos de los pobres es obrita que abunda en situaciones cómicas y en frases baturras de pura cepa, gustando al público desde los primeros momentos, y que al final obligó con sus aplausos a levantar el telón. La justicia de Almudébar, sainete, en colaboración con Parellada. La paga de alivio, juguete cómico en un acto.

Antonio Casero. La primera verbena es un pasillo cómico en colaboración con García Alvarez y estrenado con éxito en Lara. El miserable puchero, un sainete en prosa, estrenado en el Príncipe Alfonso. La familia de la Sole o el casado casa quiere, un sainete de costumbres madrileñas en un acto; Las mocitas del barrio, un sainete en colaboración con Alejandro Larrubiera y música del maestro Federico Chueca. Las cacatúas, sainete en dos actos en colaboración con García Alvarez. El porvenir del niño, entremés en un acto. Encarna la costurera o hasta el fin nadie es dichoso, sainete en dos actos en colaboración con Larrubiera, estrenado en el Teatro Cervantes. El viejecito de la Paloma, paso de comedia estrenado en el Teatro Cervantes, y otras muchas.

José Castellón. Pas es una adaptación de la tragedia rústica, en tres actos, estrenada en el Teatro Cervantes. Lo que tenemos cerca, comedia en tres actos.

Luís Castillo. La abadia de Castro, drama en siete actos, arreglado del francés a nuestra escena y representado por primera vez en el Teatro de la Marina, de Valencia, el 8 de enero de 1912. Miss Cañamón, opereta arreglada a la escena española, con música del maestro Badía.

Cristóbal de Castro. El anzuelo de Fenisa: ha tenido Castro un acierto al escoger del frondoso jardín de Lope una de sus más lozanas flores. Al refundirla el delicado poeta, ha sabido ensamblar los versos de Lope con los suyos, galantes y madrigalescos, unificando los lugares de acción de la obra. Envejecer, comedia en cuatro actos, escrita

en portugues por Marcelino Mesquita y traducida al castellano. Gerineldo, poema de amor y caballería, representable, en cuatro jornadas, compuesto en parte con pasajes del romancero, en colaboración con Enrique López Alarcón. La luna de la sierra, comedia de Luís Vélez de Guevara, refundida en tres jornadas. Mirandolina (La locandiera), comedia en tres actos y en prosa, traducida al castellano.

Juan y Miguel de Castro. La tragedia de la duda es un drama en tres actos, muy bien escrito, con situaciones dramáticas admirablemente desarrolladas. El equipaje del rey José, en colaboración con Catarineu. Las mocedades del Cid, tragicomedia famosa en cuatro actos, el último dividido en dos cuadros, original de Guillén de Castro, refundida y adaptada a la escena moderna.

Ricardo J. Catarineu. El banco: se trata de un delicioso monólogo de Coppée, primorosamente engalanado con los atavíos de la métrica castellana. La huelga de los herreros, traducción del célebre poema de Coppée La grève des forgerons. El equipaje del rey José, zarzuela, en colaboración con Castro y música del maestro Chapí. Mi sastre, juguete traducido. Los obreros, drama puesto en verso castellano en colaboración con Cadenas. La sombra, drama. La cena de las burlas, poema dramático en cuatro actos y en verso, traducido. Farsa de amor, lindo paso de comedia. El ladrón, comedia traducida al castellano en colaboración con Manuel Bueno.

Juan Antonio Cavestany. La Duquesa de la Vallière, comedia histórico-anecdótica, en cuatro actos. El idilio de los viejos, comedia en dos actos. Cinela Cayi (Reina gitana), fantasía gitana en prosa y verso y música del maestro Larruga, estrenada en el Teatro Romea.

· Elfas Cerdá. El monje blanco, opereta cómica en un acto y tres cuadros, en colaboración con Thous y música del maestro Miguel Asensi. El rey de la banca, zarzuela en un acto, con música del maestro Serrano.

Maximiliano Clavo. La alegría de los otros, comedia en colaboración con Serrano Anguita. Los sucesos de Madrid, con Serrano Anguita. Vanidad de vanidades, de los mismos autores.

Alfredo Conesa. Autor de El indulto, monólogo.

Enrique Contreras Camargo. Amor sin alas, drama en tres actos y un epilogo.

Gregorio Corrochano. La gitanada, sainete en colaboración con Murrieta y música de los maestros Quinito Valverde y Foglieti. Las sufragistas, en colaboración con Murrieta.

Carlos Costa. Zazá, comedia en cinco actos, versión española en colaboración con Jordá. Magda (El Hogar), drama en cuatro actos.

versión española en colaboración con Jordá. Juventud de principe, comedia en cinco actos, traducción y arreglo a la escena española en colaboración con Jordá.

Carlos Crouselles. Gloria pura, zarzuela en colaboración con Paso y música de los maestros Calleja y Lleó. El amigo del alma, humorada lírica en un acto dividido en cuatro cuadros, en prosa, original, en colaboración con Francisco de Torres y música de los maestros Jiménez y Vives, estrenada en el Teatro Eslava.

Jorge y José de la Cueva. Aqui hase farta un hombre, sainete lírico en un acto, premiado en el concurso del Heraldo de Madrid en junio de 1908, música del maestro Chapí.

Joaquín Chinchilla López. Con sangre del que te ofenda..., drama en dos actos y en prosa, estrenado con gran éxito en el Teatro Vital Aza, de Málaga, la noche del 22 de noviembre de 1921.

Además de los autores citados, consignaremos a los señores Cabañán, con El crimen de San Benito; Cabrerizo, con El rosal de la verja; Calero, con El huertecillo, El triunfo del trianero, S. M. el Arte y El bautizo del nene; Camps, con Lazo de unión; Cánovas, con Alicia; Casado, con La escuela de Venus; Castellanos, con El amor es uno; Cea, con Los calzones de Bandilac y La mano de oro; Claramora, con Fantomas; Córdoba, con La España de la alegría; Crespo, con La traca; Custodio, con El monte de belleza.

Emilio Daguerre. Toda la prensa de Barcelona tributó grandes elogios al drama, original de este cultísimo escritor, titulado *Las som*bras vuelven, estrenado por la compañía de Morano en el Teatro de Novedades de aquella ciudad.

Alfonso Danvila. El 10 de octubre de 1903 se estrenó en la Comedia *El adversario*, obra de Capus y Arene, vestida a la española por el distinguido literato señor Danvila. ¿Respondió el éxito de esta obra en Madrid al que en París obtuvo y a las esperanzas que éste había inspirado? No. *El adversario* pasó por nuestra escena fácilmente, sin tropezar con el menor obstáculo; pero sin despertar tampoco el menor entusiasmo en nuestro público, que se limitó a acoger al huésped exótico con galante cortesía. *La mujer X*, drama en cuatro actos y un prólogo, original de M. Alejandro Bisson, traducido por Danvila, fué estrenado en el Teatro de la Princesa.

La moral en peligro; la inconsciente aventura de un galancete de SINESIO DELGADO. balnearios, que por equivocación se introduce de noche en un cuarto que no es el suyo, da lugar a un ingenioso enredo en el que danzan tres matrimonios y una camarera complaciente. El protagonista de la aventura en el pecado lleva la penitencia; pues lo que él suponía una

discreta conquista resulta ser a la postre su propia mujer, con lo que la moral se salva y el peligro desaparece. Las situaciones que aderezan esta fábula son, dentro de lo picaresco, finamente cómicas, y no hay en el diálogo ninguna frase de mal gusto, ni sicalipsis a boca de jarro, cosa muy natural tratándose de Sinesio Delgado, que, aun cultivando el género peculiar de Eslava, mantiene siempre su personalidad de escritor correcto y distinguido. Para esta obra escribió el maestro Lleó tres números sin pretensiones, porque la obra no tiene carácter musical. Constituyó la noche del 15 de octubre de 1910 el interés de la velada inaugural el estreno en Madrid de la comedia en dos actos, original de Sinesio Delgado, Sansón y Dalila, que ya en San Sebastián había tenido una acogida franca. El público de Lara confirmó totalmente este juicio, dispensando a la obra de Sinesio un éxito muy satisfactorio y envidiable, tributando al autor largos y cariñosos aplausos a la terminación de los actos. Gloria in excelsis Deo, con música de Vives, es la deplorable equivocación de un hombre de talento. Barbarroja es una comedia lírica tan primorosa y delicadamente escrita como todo lo que produce la fecunda y elogiadísima pluma del literato ilustre e inspirado poeta que fundó el Madrid Cómico, a la cual puso música, con grande acierto, el maestro Serrano. La paloma azul, refundida por su autor y con música del joven maestro Baldovinos; La balsa de aceite, zarzuela en un acto dividido en cinco cuadros; El libro del destino, zarzuela con música del maestro Lleó; La ley del embudo, con música de Vives; La obra de la temporada, El retablo de maese Pedro, Salud y pesetas, El botón de nácar, con música de Luna; Himno al amor, levenda fantástica en dos actos, con música de los señores Gómez y Valdrés; Justicias y ladrones, zarzuela en dos actos, con música de los maestros Soutullo y Vert; Las garras del demonio, comedia de magia en un prólogo y tres actos, divididos en diez y siete cuadros, en prosa y verso; El anillo de los Faraones, cuento infantil de Nochebuena en un acto, dividido en nueve cuadros, con música del maestro Acevedo, y otras muchas más, algunas en colaboración.

OTROS AUTORES.

Angel y Manuel Díaz Enrich. Estrenaron en el Teatro Martín el sainete en un acto *El camino de Santiago*, con música de los maestros-Fuentes y Guerrero.

Ramón Díaz Mirete. El claustro es un drama en tres actos del escritor belga M. Verhaeren, traducido en colaboración con Rodríguez de la Peña; El elefante blanco, una opereta en tres actos y en prosa, en colaboración con Manuel González de Lara y música del maestro Rafael Millán, estrenada en el Teatro del Centro el 11 de junio de 1919.

Joaquín María Díaz Serrano. ¿Te la digo, rezald?, entremés en un acto y en prosa, estrenado con éxito en el Teatro Cervantes, de Málaga. ¡Alpargatas! ¡Alpargatas!, apropósito en un acto y en prosa estrenado con éxito en el mismo teatro. La barberia de moda, juguete cómico en un acto, estrenado con clamoroso éxito en el ya indicado teatro.

Joaquín Dicenta. Aunque este escritor está ya incluído entre los del siglo pasado, consignaremos aquí algunas de las obras estrenadas en el presente, tales como *La conversión de Mañara*, comedia en tres actos y seis cuadros, en verso, estrenada en el Teatro Cervantes, de Málaga, la noche del 2 de diciembre de 1905; *Amor de artistas*, comedia en cuatro actos y en prosa, estrenada en el Teatro de San Fernando, de Sevilla, el día 14 de mayo de 1906; *El crimen de ayer*, drama en tres actos y en prosa, estrenado en el Teatro Español, de Madrid, el 18 de febrero de 1908; *Los majos de plante*, sainete en un acto y tres cuadros, en verso, original, música de Ruperto Chapí, estrenado en el Teatro de la Zarzuela el 10 de marzo de 1909; *El lobo*, drama en tres actos y en prosa, estrenado en el Teatro de Price el 11 de diciembre de 1913.

Joaquín Dicenta (hijo). La leyenda del yermo es un poema dramático en un acto. El cuarto de gallina, un disparate cómico en tres actos, en colaboración con Antonio Paso (hijo); Gente de honor, un drama en tres actos; La casa de Salud, juguete cómico en tres actos, en colaboración con Antonio Paso (hijo), y otras varias.

Enrique D. Madrazo. El fin justifica los medios fué estrenada en el Teatro Español.

Antonio Domínguez. El bateo, sainete en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa y verso, en colaboración con Antonio Paso, música del maestro Federico Chueca. El ciego de Buenavista, sainete de costumbres madrileñas, muy entretenido y gracioso y, además, muy bien hecho, con música de Torregrosa. Colgar los hábitos, con música de Lleó y Foglieti; La buena voluntad, comedia en tres actos y en prosa; Poderoso caballero, juguete cómico en un acto y dos cuadros; El buen español, comedia en tres actos; El séptimo no hurtar, revista con música de Calleja; John Péres, entremés; El recuerdo, comedia en tres actos, en colaboración con Carvajal; Juan el tonto, comedia en tres actos; Gloria y familia, comedia en tres actos, y otras varias muy celebradas.

Luís Dominguez. La romeria es un drama popular en dos actos y cinco cuadros, música de los maestros Conrado del Campo y Angel Barrios, estrenado en el Teatro de Price el 7 de septiembre de 1917.

Ricardo Donoso Cortés. Tiene Los ojos del sol, drama policíaco en tres actos, en colaboración con el señor Claramora, y La campana trágica, drama policíaco.

Carlos Dotesio. La lámpara maravillosa, vodevil en tres actos, en colaboración con Enrique Arroyo; La puerta se abre, drama en dos actos, en colaboración con Arroyo.

Fernando Duarte. La trianera, zarzuela en un acto, con música de Manuel Faixá, estrenada en el Teatro Eslava.

Además citaremos a los señores Díaz de los Arcos, con *El pendón de Castilla*, y Díaz Valero, con *El triunfo del amor*.

Alfredo de Echade. Autor de la letra de la ópera *Mirentxu*, del maestro Guridi.

JOSÉ ECHEGARAY.

En este lugar sólo nos resta, después de lo dicho sobre este escritor a su debido tiempo, consignar las obras estrenadas en el presente sigio, tales como Malas herencias, drama en tres actos y en prosa, estrenado en noviembre de 1902 por la compañía de Guerrero-Mendoza. La tendencia de esta obra es neo-romántica y con ella pregunta elautor si deben pesar sobre los hijos las culpas de los padres. La escalinata de un trono: el éxito de esta obra fué grande y en justicia merecido. Las bellas frases con que describe Echegaray la Torre del hambre bien valen un éxito, y la salida final de Díaz de Mendoza essuficiente para hacer el renombre de un actor dramático. La desequilibrada, estrenada en diciembre de 1903 en el Teatro Español por la Guerrero, Mendoza y Palanca. El señor Canals, refiriéndose al estreno de esta obra, dice: «Es una soberana injusticia hablar de decadencias de Echegaray. No puede la fantasía más tierna imaginar ni trabarmás estupenda historia. Es un asombro la perenne juventud creadora de ese ingenio. Hablando de la grandeza de las figuras que el autor crea, dice el crítico: ¿Se puede hacer ante éstas la crítica? Sin contestar, se señala la igualdad en todas las épocas de la vida del autor, v la característica de esta igualdad y lo que la establece son los atrevimientos geniales, que es en todas las obras de Echegaray la huella del genio. A fuerza de arrastrarse, los ecos de las glorias de Echegaray perduran, perdurarán eternamente en los oídos de los amantes de las letras. El éxito de su último estreno no es un eco, es una tempestad atronadora que vino a fundirse con los vítores de la glorificación del genio al concedérsele y entregársele en el Senado, por mano de S. M. el rey, las insignias del premio Nobel, en marzo de 1905.

OTROS AUTORES.

Miguel Echegaray. Juegos malabares, zarzuela en un acto dividido en cuatro cuadros, música de Vives; La bala perdida, El pretendiente, con música de Vives; La viejecita, zarzuela cómica en un acto

y dos cuadros; Gigantes y cabesudos, zarzuela cómica en un acto y tres cuadros; El dúo de la Africana, zarzuela en un acto y tres cuadros; La rabalera, zarzuela en un acto y tres cuadros; Entre parientes, comedia en un acto; El octavo no mentir, comedia en tres actos y en verso; Los demonios en el cuerpo, comedia en un acto y en verso; La credencial, comedia refundida en dos actos; Los Hugonotes, comedia en dos actos y en verso; Meterse a redentor, comedia en tres actos; La monja descalza, comedia en dos actos, refundida por su autor; El buen ladrón, estrenado en el Teatro Novedades el 9 de febrero de 1918.

Francisco Eguren. *Cuesta abajo*, comedia escrita en colaboración con Alejandro Mata y estrenada en el Teatro Zorrilla, de Valladolid.

Ezequiel Enderiz. *La cortina roja*, drama de Dantas, traducido por este escritor. *La maja del Rastro*, zarzuela escrita en colaboración con Jerónimo Gómez y música del maestro Aroca.

José Enrique Ortega. *El triunfo de Manoliyo*, letra del banderillero-El Cuco y música del maestro Fuentes, sainete estrenado en el Teatro-Martín.

Fernando Enríquez. *Amar hasta la muerte*, novela escénica en tres jornadas, inspirada en una obra extranjera, en colaboración con Ignacio García Mir.

J. B. Enseñat. Los dos pilletes, melodrama en dos partes y ochoactos, adaptado a la escena española; Tritón o un bandido de granmundo, drama detectivista en cinco actos, en prosa, basado en una causa célebre.

Concha Espina de Serna. *El jayón*, drama en tres actos, primera manifestación teatral de esta ilustre escritora y que respondió al renombre de que goza como novelista.

Luís Esteso. La riña gitana, diálogo en verso; El rival de Belmonte, El señor Ladrón, La tía, Triunfa el amor, Petición de mano, La pena del querer, Pastillas Plun, El ninchi, Monomanía torera, La bofetada, El asistente portero; La madre señora, sainete en un acto y tres cuadros; El nuevo fenómeno, juguete cómico-taurino, en colaboración con Ignacio Muñoz; La pobre Dolores, sainete lírico de costumbres madrileñas, en tres cuadros, en colaboración con López de Haroy música de José Fonrat.

Ricardo Estrada Estrada. *El hijo del milagro*, vodevil en tres actos; *La nasarena*, drama romántico en tres actos, original, estrenado en el Teatro Español, de Barcelona, el 20 de diciembre de 1913.

Antonio Estremera. Pan de Viena, zarzuela en un acto, música del maestro Calleja; El gran demócrata, zarzuela en un acto, música de los maestros Ribas y Ruíz de Arana; El chic parisién, en colabora-

ción con Candela; Cuento sinfónico, monólogo con música de Ruíz de Arana; Agua de borrajas, juguete cómico en tres actos y en prosa, en colaboración con Linares Becerra; La mujer soñada, opereta en un acto, adaptada en colaboración con Oliver, música de Reinhardt; Los brasos caidos, sainete lírico en dos actos, divididos en cuatro cuadros, letra y música de Estremera.

No dejaremos de consignar al señor Escalante con su sainete *Las criadas*, representado en la función a beneficio de la Asociación de la Prensa del 1917.

Antonio Fanosa. La pobrecita Dolores, humorada en un acto y tres cuadros, en colaboración con González del Castillo y música del maestro Badía. Las hijas de España, zarzuela en un acto y tres cuadros, música del maestro Badía.

Antonio Fernández Adarvin. La campana, drama; Balada de Carnaval, ópera cómica en un acto, en colaboración con Montero, música del maestro Vives; El doncel romántico, folletín escénico, estrenado en el Teatro de la Princesa para inauguración de la temporada de 1922.

Adelardo Fernández Arias. Lo más hermoso, comedia dramática; Los culpables, Las victimas, comedias en dos actos.

Jorge Fernández. *El Conde Hermán*, drama en cinco actos, de Dumas, arreglado a la escena española en colaboración con Víctor Gabirondo.

Antonio Fernández Lepina. El valiente capitán, vodevil en tres actos, derivado de una obra extranjera, en colaboración con Ricardo González del Toro; La embajadora, zarzuela, en colaboración con González del Toro y música de Jerónimo Jiménez; Mariposa (El primer amor), comedia en tres actos, original; Un llo del otro mundo, juguete cómico en tres actos, original; La aventura del coche, comedia en tres actos, adaptada a la escena española; La fea del olé, sainete lírico en un acto, en colaboración con Plañiol, música de Lleó: El hongo de Pérez, juguete cómico en tres actos, en colaboración con López Barbadillo; La señora Barba-Asul, bufonada en un acto y tres euadros, en colaboración con Plañiol, música de Quislant y Escobar; Un buen amigo, comedia en tres actos, en colaboración con Tedeschi; Mi sobrino Fernando, juguete cómico en tres actos; El señor Duque, juguete cómico en tres actos; La maestrilla, comedia en tres actos. versión castellana en colaboración con Tedeschi; El palacio de la marquesa, comedia en tres actos, adaptación española en colaboración con Tedeschi; Mi compañero el ladrón, juguete cómico en tres actos; Clara Moore, comedia detectivesca en tres actos, dividido cada uno en dos partes; La fundación Martines, juguete cómico en dos actos; El drama de la botica, juguete cómico en dos actos; Agapito se divierte, vodevil en tres actos, adaptación española, y otras.

Manuel Fernández Palomero. El banderin de la cuarta, con música de Foglieti y Marquina; Las hijas de Venus, música de Jerónimo Jiménez; De padre y muy señor mio, entremés en colaboración con Sanz y música de Foglieti; Granito de sal; La plebe, sainete lírico, música de Foglieti y Padilla; La vida es un soplo, revista en un acto, música de Fuentes; La España de la alegria, en colaboración con Córdoba; La liga de las naciones, fantasía cómico-lírica en un acto, en colaboración con Córdoba, música de Badía, y otras.

Manuel Fernández de la Puente. El guitarrico, zarzuela cómica en un acto y tres cuadros, en prosa y verso, en colaboración con Pascual Frutos y música de Pérez Soriano; El abuelito, zarzuela con música de Fernández Caballero; El lego de San Pablo, zarzuela melodramática en tres actos, dividida en siete cuadros, en verso y prosa, música de Fernández Caballero; El club de las solteras, zarzuela en colaboración con Pascual Frutos, música de Luna y Foglieti; La hija del mar, zarzuela, música de Barrera; Los dos cadetes, en colaboración con Allens Perkins; Las señoras del silencio, en colaboración con Pascual Frutos, música de Barrera; Los matarifes, música de Vela y Bru; La patria de Cervantes, con música de Foglieti; La mujer de Boliche, música de Vives; El tesoro, con música de Vives; Todo el mundo en contra mía, con música de Vives; La perla del frontón, con música de Calleja y Foglieti, y otras muchas.

Carlos Fernández Shaw. La cruz del abuelo, con música de Chapí; La puñalada, con música de Chapí; La maja de rumbo, con música de Serrano; El rayo de Luna, bailable de la ópera del maestro Anglada.

Guillermo Fernández Shaw. La sonata de Grieg, leyenda lírica en tres partes, en colaboración con Federico Romero y música de Grieg adaptada por el maestro Serrano; La canción del olvido, zarzuela en un acto dividido en cuatro cuadros, en colaboración con Romero, música de Serrano.

José Fernández del Villar Granados. En la ventana, diálogo; Mujeres y flores, sainete en tres cuadros, en prosa y verso, en colaboración con Casaux, música del maestro Enrique Riera; Caprichito, entremés; ¡Te la debo, Santa Rita!, juguete cómico; Los idolos, comedia en dos actos en colaboración con Pellicer; Correo de gabinete, entremés; Punta de viuda, entremés; El milagro de las rosas, comedia en colaboración con Pellicer; La primera de feria, zarzuela, música de José Cabas; Primavera de la vida, boceto de comedia de costumbres

andaluzas; La casa de los pájaros, comedia dramática en cuatro actos; Trini la clavellinera, zarzuela en un acto, música de Luna; Mañanita de San Juan, entremés; El huerto de los rosales, zarzuela en dos actos, música de Cabas; La venda de los ojos, entremés con ilustraciones musicales de Serrano; La caseta de la feria, comedia en tres actos; La conquista de la Gloria, sainete con música de Luna; La sal del cariño, entremés; Alfonso XII, 13, comedia en tres actos; El clavo, comedia en tres actos, y otras.

Francisco Fernández Villegas. Calisto y Melibea, famosa tragicomedia de Fernando de Rojas; el culto escritor y documentado crítico señor Fernández Villegas puso sus amores en esta obra, acometiendo la magna empresa de adaptarla a la escena, empeño muy difícil si se tiene presente que este modelo de modelos, cincelado en el más bello de los lenguajes, maravilla del ingenio, prodigio de arte, consta de veintiún actos, que F. Villegas ha reducido a cinco y dos cuadros, y en todos ellos van perfectamente hermanados la poesía de los desventurados amantes con los mediadores de Celestina, maestra en el enredo de voluntades, concertadora de amoríos y de otras armas de la andante alcahuetería, que ambas cosas, enamorados y medianeras, vinieron al mundo a un mismo tiempo. Precedió al estreno una elocuente disertación del distinguido catedrático señor López Muñoz, que fué muy aplaudido en varios períodos de brillante palabra; Reinar después de morir, comedia en tres jornadas y en verso, original de Luís Vélez de Guevara, refundida.

Emilio Ferraz Revenga. *Abejas y sánganos*, humorada cómico-lirica, en colaboración con Ramos Martín, música de Jerónimo Jiménez; *El galope de amor*, zarzuela con música de Penella.

Rodrigo Figueroa y Torres. *Ramuncho*, comedia en tres actos, original de Pierre Loti, arreglada a la escena española y estrenada en el Teatro de la Princesa.

Jaime Firmat Noguera. Gente de fábrica, drama en siete actos, divididos en once cuadros, estrenado en el Teatro Apolo, de Barcelona. El conde de Berlin, Vengarse dando la vida, El secreto de la nieve, Los náufragos de la vida, La campana de la fábrica, La turbina de la fábrica, Misterio de gloria, La misa del gallo o el crimen de Nochebuena, El filón, Los duendes de Villaparda o el rey de la ciencia oculta, Luz a la vida y Los cascabeles.

Augusto Fochs Arbós. Los máscaras negros (hazañas de Nick Carter), drama moderno policíaco, en seis actos; La fábrica, drama social en seis actos; La alondra y el milano, melodrama en ocho actos y doce cuadros; La sonrisa de Dios, comedia, y otras.

José Fola Igúrbide. Emilio Zola o el poder del genio, drama en seisactos, divididos en trece cuadros; El Cristo moderno, drama moral y filosófico en cinco actos, divididos en once cuadros; El cacique o la justicia del pueblo, drama en cuatro actos y diez cuadros; Joaquín Costa o el espiritu fuerte, drama simbólico en tres actos; La duquesa fantasma, drama en cuatro actos y seis cuadros; Conflicto de honor, y otros.

José Forns. El toque de oración, zarzuela, letra y música del mismo autor.

José Francés. Lista de correos, sainete en un acto y en prosa, en colaboración con Federico Leal.

José Francos Rodríguez. El catedrático, drama en tres actos; Fedora, drama en cuatro actos, arreglado a la escena española en colaboración con González Llana; Las virgenes locas, comedia moderna en tres actos, arreglada en colaboración con González Llana; La Tosca, drama trágico en cuatro actos, traducido y adaptado en colaboración con González Llana; Catalina, comedia dramática en cuatro actos, adaptada en colaboración con Félix González Llana, y otras.

Citaremos, además, a los señores Fernández Portero, con Los caballeros de la noche; Ferrándiz, con La princesita de los sueños locos; Figueredo, con Estanco nacional; F. Maristany, con La audas aventura; F. Murrieta, con La gitanada, y Franquet, con El secreto de la Paz.

CAPITULO III

Continúan los autores.—Autores cómicos, dramáticos y líricos Traductores y adaptadores.—Sus obras

OTROS AUTORES.

Jesús J. Gabaldón. El padre, drama en tres actos, en colaboración con Serrano Anguita; La vanidad, comedia en dos actos; Arsenio Luptin, comedia en tres actos, adaptada al castellano, en colaboración con Gutiérrez Roig; El segundo marido, vodevil en tres actos, versión castellana, en colaboración con Gutiérrez Roig; El amigo de las mujeres, comedia en tres actos, adaptación castellana, en colaboración con Gutiérrez Roig; El tiempo de las cerezas, comedia en tres actos, adaptación castellana, en colaboración con Gutiérrez Roig.

Víctor Gabirondo. *El Conde Herman*, drama en cinco actos, arreglado a la escena española, en colaboración con Jorge Fernández.

Tomás Gallego. Como llovida del cielo, zarzuela en cinco cuadros, música del maestro Cayo Vela.

Enrique García Alvarez. Los rancheros, zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros, en colaboración con Antonio Paso, música de Rubio y Estellés; Congreso feminista, revista, en colaboración con Celso Lucio y Fernández Palomero, música de Quinito Valverde: ¡Pobre España!, en colaboración con López Monis; El famoso Colirón, El palco del Real, juguete cómico, en colaboración con Celso Lucio; La marcha de Cádiz, con Lucio; La alegria de la huerta, zarzuela, con Paso; Las cacatúas, sainete en dos actos, con Casero; Los chicos de la calle, juguete cómico en tres actos, con Antonio Plañiol: Pastor y Borrego, juguete cómico en dos actos, con Muñoz Seca; Las virgenes paganas, zarzuela, música del maestro Vert; Fúcar XXI, disparate cómico en dos actos, con Muñoz Seca y Pérez Fernández; La conferencia de Algeciras, juguete cómico, con Muñoz Seca; El alma de Garibay, con López Monis, música de Barrera: El verdugo de Sevilla, sainete en tres actos, con Muñoz Seca; El último Bravo. juguete cómico en tres actos, con Muñoz Seca; La locura de Madrid, juguete cómico en dos actos, con Muñoz Seca; A la Habana me voy, monólogo, con Muñoz Seca; Los cuatro Robinsones, juguete cómico en tres actos, con Muñoz Seca; El cabo Pinocho, fantasía cómico-lírica en un acto y cinco cuadros, con Casado, música de García Alvarez; Las buenas almas, juguete lírico en un acto y cinco cuadros, con López Monis, música de Ubeda y García Alvarez; Juanito y su novia, diablura cómica en dos actos, con Paso, música de Luna; Pancho Virondo, zarzuela en dos actos, divididos en cuatro cuadros, con Paso, música de Luna; La frescura de Lafuente, juguete cómico en tres actos, con Muñoz Seca; El puesto de Antiquités de Baldomero Pagés, juguete cómico en dos actos, con Fernando Luque; La tragedia de la viña o el que no come la diña, juguete cómico en dos actos, con Luque; El niño judio, zarzuela en dos actos, con Paso; La fruteria de Frutos o ¡qué colección de brutos!, sainete en dos actos; Larrea y Lamata, juguete cómico en dos actos, y muchas más.

Ignacio García Mir. Amar hasta la muerte, con Fernando Enríquez; La elección del baturro, comedia, en colaboración con José Martí.

Francisco García Pacheco. Los huéspedes tranquilos, sainete lírico, en colaboración con Juan G. Renovales, música del maestro Contreras; El castillo de la vida, fantasía cómico-lírica en un acto dividido en tres cuadros, música del maestro Eduardo Fuentes.

Manuel Garrido. El gitanillo, sainete en un acto y dos cuadros, en prosa, música del maestro Teodoro San José; El cuplé de moda, pasatiempo cómico-lírico, música del maestro Felipe Orejón; ¡Arriba, caballo moro!, entremés; Hijo del sol, fantasía cómico-lírica, música del maestro Quislant; La buena estrella, comedia en dos actos; Los piratas, zarzuela en cuatro cuadros, música del maestro Millán.

Pompeyo Gener. El capitán Tormenta o la toma de la Bastilla, drama en seis actos y un prólogo.

Federico Gil Asensio. Las mujeres de bien, sainete lírico, música del maestro Roig; El Tenorio del toreo, casi sainete y casi parodia bufa en un acto.

Gil Parrado. Raffles, comedia en cuatro actos y en prosa, basada en una novela inglesa, arreglada al castellano; Miquette y su mamá, comedia en tres actos y en prosa, arreglada al castellano; El misterio del cuarto amarillo, drama en cinco actos, arreglado al castellano.

Ramón de Godoy. El diamante azul, comedia en cuatro actos y en prosa, en colaboración con José Ignacio de Alberti y Miguel de San Román; En el camino; La madre Quimera, farsa romántica en cuatro jornadas, con prólogo y epílogo, en colaboración con Enrique López Alarcón.

Gertrudis Gómez de Avellaneda. Leoncia, drama en tres actos. Enrique Gómez Carrillo. L'Aigrette, drama de Dario Nicodemi, traducido y arreglado a la escena española, y La sombra, drama en tres actos.

Valentín Gómez. El soldado de San Marcial, melodrama en cinco actos, en colaboración con Félix G. Llana.

Emilio Gómez de Miguel. Asunto humano, comedia en dos actos y en prosa; En mitad del corazón, drama en tres actos, en colaboración con J. Andrés de Prada.

Emilio González del Castillo. La hermana Piedad, comedia lírica en un acto y tres cuadros, en colaboración con J. P. López, música de los maestros Quislant y Badía; Sangre y arena, adaptación de la novela de Blasco Ibáñez, en colaboración con Gonzalo Jover; El intruso, comedia dramática en cuatro actos, arreglo de la novela de Blasco Ibáñez, en colaboración con Jover; La gloria del vencido, opereta, música de Luna y Almenabar; ¡Al fin solo!, opereta en tres actos, adaptación al castellano, música de Lehar; Sybill, opereta en tres actos, adaptación al castellano, música de Jacobi y Luna; Poliche, comedia adaptada al castellano, en colaboración con Daniel Póveda; El milagro del profesor Wolfran, comedia dramática en cuatro actos; La señorita del cinematógrafo, opereta, música de Luna; Ministerio de estrellas, opereta, en colaboración con Pérez López, música de Quislant y Badía; Su alteza baila el vals, opereta vienesa en tres actos, adaptada al castellano; El hombre de las montañas, juguete cómico en tres actos, en colaboración con Pérez López; Los encantos de la familia, comedia adaptada al castellano; El rey de los mendigos, drama en tres actos, en colaboración con Javier de Burgos; Perico Pérez Pintado, juguete cómico en tres actos, en colaboración con Luís Vargas; El enigma del anillo de los rubies, El crimen de la Puerta del Sol, El hotel de los enamorados, humorada en un acto, música del maestro Luna; Roma se divierte, en colaboración con Cadenas, y otras.

José González Hompanera. *Cosas que vuelven*, comedia en tres actos y en prosa, en colaboración con Juan López Núñez.

Manuel González de Lara. Los viejos verdes, humorada lírica en un acto y cinco cuadros, en colaboración con Valverde, música del maestro Padilla; La escuela de Venus, en colaboración con Casado; El principe bohemio, opereta en un acto y cuatro cuadros, en colaboración con Manuel Merino.

Félix González Llana. Hamlet principe de Dinamarca, drama trágico en seis actos, adaptado a la escena española en colaboración con Luís López Ballesteros; La Tosca, y otras muchas, en colaboración con Francos Rodríguez.

J. González Pastor. La libertad de cultos, revista en dos actos, en

colaboración con Daniel Gantes: la música es vulgar y ramplona; También la corregidora es guapa, en colaboración.

Ricardo González del Toro. Él, comedia en tres actos, adaptación y arreglo; Un señor de frac, comedia en tres actos, versión española en colaboración con Miguel Mihura; El flaco de Quintanilla, Cine; Fantomas, revista, con música de Jiménez; Marcial-Hotel, en colaboración con Mihura, música de Padilla; ¡Adiós juventud!, comedia en tres actos, traducida y adaptada al castellano, en colaboración con Enrique Tedeschi; El amigo Carvajal, juguete cómico, en colaboración con Prada; El santo varón, juguete cómico en tres actos; La costilla de Adán, fantasía veraniega en un acto y cuatro cuadros, en colaboración con Moyrón, música de Jiménez; La codorniz sencilla, pasatiempo lírico, música de Marquina y Padilla; Mi Granada, fantasía en un acto y tres cuadros, música de Dolores Victoria de Giner; La plasa de primo, comedia en dos actos, en colaboración con García Alvarez; La embajadora, en colaboración con Fernández Lepina; La exposición de la gloria, pasatiempo lírico, música de Barrera.

Eusebio Gorbea. *Veletas*, comedia; y *Lo que estorba*, drama en tres actos.

Luís Govantes Ramos. *Mi debut*, monólogo en prosa, estrenado en Badajoz en 1906.

Ramón Goy de Silva. *El eco*, drama en cuatro actos; *La tizona*, drama romántico en cuatro jornadas, escrito en verso en colaboración con Enrique López Alarcón, y *Sirenas mudas*, comedia.

Enrique G. Rubiales. *El principe soñado*, opereta en un acto y tres cuadros, en colaboración con Alfonso Jorge, música de Ramón de Julián.

Emilio Graells Soler. El vizconde de Bragelone, melodrama en siete actos, arreglado a la escena española; Miguel Strogoff, drama en seis actos, adaptado; Magdalena la mujer adúltera, melodrama en seis actos y un prólogo; Hazañas de Sherlock Holmes, melodrama en seis actos, en colaboración con Enrique Casanova.

Luís Grajales. El coloso de Rodas, zarzuela, en colaboración con García Pacheco, música del maestro Alonso; La virtud romana, zarzuela, en colaboración con García Pacheco, música del maestro Barrera; El agua del Jordán, comedia en tres actos, en colaboración con García Pacheco; La conquista de Africa, comedia, en colaboración con García Pacheco.

José María Granada. ¡Si fué don Juan andalus...!, humorada en tres actos, dividida en seis cuadros y un prólogo; El niño de oro, sainete en tres actos.

Salvador María Granés. La rifa del beso, zarzuela, en colaboración con García Rufino y Pérez del Toro; Lorencin o el camarero del cine, parodia de Lohengrin, música del maestro Arnedo; Roger Laroque o el mártir del honor, melodrama.

Jacinto Grau. En Ildaria, comedia; El hijo pródigo, parábola bíblica en tres actos; La redención de Judas, poema; El conde Alarcos, tragedia en tres actos.

Adrián Gual. La comedia extraordinaria del hombre que perdió el tiempo, Don Juan, Misterio de dolor; Horas de amor y de tristeza, drama en tres actos. Estas obras fueron escritas en catalán y, traducidas al castellano, se han representado en Madrid y provincias. Parasu estudio véase el Apéndice dedicado al Teatro Catalán.

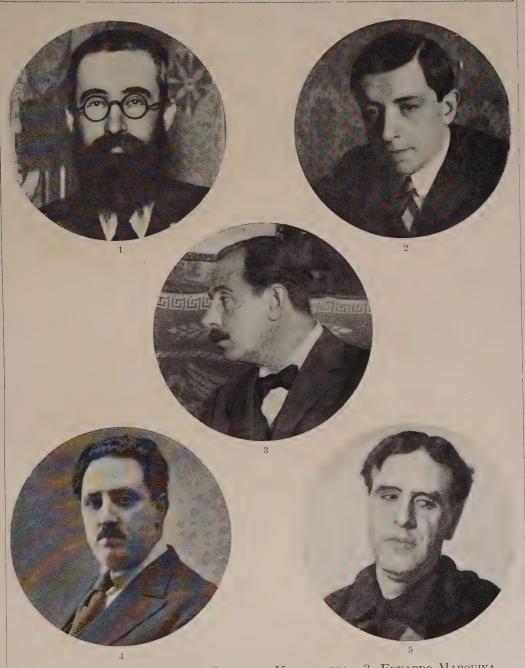
Pascual Guillén. Prisioneros en el Riff, drama en tres actos.

Angel Guimerá. Este autor, que escribe sus obras en catalán, ha alcanzado éxitos en toda España y América con Agua que corre, drama en tres actos; Tierra baja, drama en tres actos, traducido por José Echegaray; La reina joven, drama en tres actos; Los náfragos, drama en tres actos; Maria-Rosa, drama de costumbres populares en tres actos, traducido al castellano por José Echegaray; Jesús que vuelve, drama en tres actos, traducido por Eduardo Marquina; Mar y cielo, drama en tres actos, traducido por Enrique Gaspar; y El alma es mía, drama en tres actos, todos traducidos por ilustres dramaturgos castellanos. El estudio del teatro de Guimerá se halla en el Apéndice dedicado al Teatro Catalán.

Sinibaldo Gutiérrez Mas. La gloria de los Pinzones, vodevil traducido; La araña azul, vodevil en tres actos, adaptado a la escena española, música de los maestros Calleja y Foglieti; Franz Hallers, comedia dramática en cuatro actos, traducida; El misterio de un crimen, melodrama; El viejo verde, vodevil traducido; El camino del corazón, comedia en cuatro actos, traducida; La noche roja, drama en tres actos, versión castellana, en colaboración con Cadenas; La señorita del almacén, comedia en tres actos y en prosa, traducida; Un negocio de oro, comedia en tres actos, adaptada a la escena española, en colaboración con Antonio Sotillo.

Valentín Gutiérrez de Miguel. Sol de las almas, comedia en tresactos.

Enrique F. Gutiérrez Roig. Los trovadores, vodevil adaptado en colaboración con Cadenas, música de Calleja y Foglieti; El diablo, comedia en tres actos, versión castellana, en colaboración con Luís de los Ríos; La reconquista, vodevil en tres actos, versión castellana; El panal de miel, adaptada, con música de Cabas; Las superhembras.



1. Ramón Valle Inclán.—2. Francisco Villaespesa.—3. Eduardo Marquina 4. Alfonso Hernández Catá.—5. Pedro de Répide



comedia en tres actos, versión castellana, en colaboración con Luís de los Ríos; Bridge, comedia en tres actos, versión castellana, en colaboración con Luís de los Ríos; Nick Carter, melodrama en seis actos, adaptado al castellano; ¡Que no lo sepa Fernanda!, vodevil en tres actos, adaptación castellana, en colaboración con Luís de los Ríos; La extraña aventura de Martin Pequet, comedia en cuatro actos, versión castellana, en colaboración con Luís de los Ríos; El tiempo de las cerezas, adaptación en colaboración con Luís de los Ríos.

Consignaremos además a los señores García Iniesta, con su Amor paralelo y La rosa tiene sus dudas; García Miranda, con su Fantomas; García Rufino, con su Flor del campo y La viuda inconsolable; García Velloso, con La victoria de Samotracia; Gil de Montes, con La casa del jabalí; González, con Las alondras; González, con El sostén de la casa y Canción española; González Rendón, con El triunfo de Arlequin; Griman, con La rival; Guerra, Los moscones; Gutiérrez, El rey del carbón y El templo del placer; y Gutiérrez Gamero, con Federico el Grande.

Alfonso Hernández Catá. En familia, comedia en dos actos, en colaboración con Alberto Insúa; Cabecita loca, comedia en tres actos, en colaboración con Insúa; Amor tardio, drama romántico en tres actos, en colaboración con Insúa; La culpa ajena, comedia en dos actos, en colaboración con Insúa; La mujer desnuda, comedia dramática en cuatro actos; La casa deshecha, comedia en tres actos; El bandido, comedia dramática en tres actos, en colaboración con Insúa, y otras.

Guillermo Hernández Mir. Estrenó en el Teatro Nuevo, de Barcelona, con verdadero éxito, el episodio lírico en un acto *La fiera*, música del maestro Ortells.

Citaremos también a los señores Heredero, con *El silbido fatal;* Hernández Bermúdez, con *Juego de damas;* Huete Ordóñez, con *Tenorio en el siglo XX*.

Ignacio Iglesias. Como Guimerá, este autor escribe en catalán, pero le han sido representados, traducidos al castellano: Los viejos, drama en tres actos, traducido por Jurado de la Parra; Juventud, drama en un acto y en prosa, traducido por Jurado de la Parra; Las Urracas, comedia en tres actos, traducción castellana de Antonio Palomero; Nuestra parla, comedia; La madre eterna, drama en tres actos. Véase el Apéndice dedicado al Teatro Catalán.

Alberto Insúa. En familia, con Hernández Catá; Cabecita loca, con Hernández Catá; El amor tardio, con Hernández Catá; La culpa ajena, con Hernández Catá; El bandido, con Hernández Catá; Nunca es

tarde, boceto de comedia en un acto, con Hernández Catá; y La madrileña, comedia en tres actos.

Luís Isábal. El doctor Fraile Calzado, farsa cómica en tres actos, traducida y modificada, en colaboración con Parellada.

José Jackson Veyán. *La borracha*, zarzuela, en colaboración con López Silva, música de Chueca; *La chica del maestro*, también en colaboración con López Silva; *Los cuáqueros*, opereta adaptada, música del maestro Vives, y otras muchas obras.

J. Jaquetot. El padre Primitivo, juguete cómico en tres actos, en colaboración con Navarro.

Joaquín Jiménez. La clave de sol, comedia de enredo en dos actos, en colaboración con Paradas; La chicharra, comedia lírica en un acto, con Paradas; Los pollos bien, sainete en tres actos, con Paradas; La casa de los milagros, con Paradas; El corto de genio, sainete en un acto, con Paradas; La madrina, comedia de costumbres populares en dos actos, el segundo dividido en dos cuadros, con Paradas; La suerte perra, zarzuela en un acto, con Paradas; La villa de los gatos, revista, con Paradas, música de los maestros Vela y Bru; El viaje del amor, fantasía de espectáculo, con Paradas, con música de Vela y Bru; ¡A quince el metro!, humorada en varios cuadros, con Paradas; La canastilla, juguete cómico en dos actos, con Paradas; Chiribitas, sainete en cuatro cuadros, con Paradas; El primer rorro, juguete cómico en un acto, con Paradas; El nido del principal, sainete en un acto, dividido en cuatro cuadros, con Paradas; La novelera, zarzuela en dos actos, con Paradas; Matias López, zarzuela en un acto y cinco cuadros; Mi salvador, sainete en tres actos; La cartujana, zarzuela en un acto, dividida en cuatro cuadros; Las corsarias, humorada cómico-lírica en un acto, con Paradas, música del maestro Alonso.

Jiménez Guerra. La vendimia, zarzuela de costumbres andaluzas, en colaboración con Jiménez Prieto, música de los maestros Vives y Calleja.

Manuel Jiménez. Carmen la cigarrera, juguete cómico en un acto. Jiménez Prieto. El galgo de Andalucia, arreglo de una opereta austriaca, en colaboración con Pérez Capo; La virgen de la luz, zarzuela de costumbres canarias, en un acto dividido en tres cuadros, en colaboración con Paso, música de Santiago Lope; La corria de toros, zarzuela cómica en un acto dividido en tres cuadros, con Paso, música de Federico Chueca; El arte de ser bonita, pasatiempo lírico en un acto dividido en cuatro cuadros, con Paso, música de los maestros Jiménez y Vives.

Gonzalo Jover. La herencia del niño de Dios, melodrama en siete

actos y ocho cuadros y en prosa, en colaboración con Salvio Valenti; *La catedral*, drama en cuatro actos, arreglo escénico de la novela de Blasco Ibáñez, en colaboración con Vicente Pevró.

Magnolio Juárez. Treinta años o la vida de un jugador, melodrama en seis actos, traducido y arreglado al español; La hermana del carretero, melodrama en cuatro actos y un prólogo, traducido y arreglado al español; Catalina Howard, drama en ocho actos, traducido y arreglado al español.

José Jurado de la Parra. *Monna Vanna*, drama en tres actos, adaptado a la escena española; *Lorensaccio*, drama en cuatro actos, adaptado a la escena española; *El gobernador de Urbequieta*, vodevil en tres actos, adaptado a la escena española, y otras muchas.

Manuel de Labra. Los veteranos, sainete lírico en un acto dividido en tres cuadros, en prosa; De pontifical, juguete cómico en tres actos.

Carlos Larra. El monaguillo de las Descalzas, melodrama en dos actos divididos en doce cuadros; El debut de Robinet, vodevil en tres actos, adaptación castellana, en colaboración con Francisco Lozano; El viaje de los Pinzones, refundición de su obra El millón de pesos, en colaboración con Lozano, música de los maestros Quislant y Badía.

Luís de Larra. Era nieto del insigne «Fígaro» e hijo del ilustre autor Luís Mariano de Larra. Había nacido en Madrid el 31 de mayo de 1862, y desde los quince años mostró decidida vocación por el teatro, estrenando su primera obra a los diez y ocho, en contra de la voluntad de su padre, que no quería, de ningún modo, que su hijo fuese autor. La obrita obtuvo un éxito que fué lo suficiente para que el novel escritor se lanzara de lleno a sus aficiones. Durante su vida estrenó cien obras, alcanzando las más de ellas lisonjero éxito. Eran su especialidad la zarzuela melodramática y las revistas, para cuyos géneros tenía una gran disposición. Díganlo, si no, La trapera, La cañamonera, La moza de mulas, Los nervios y tantas más, entre las primeras, y La peseta enferma, Su majestad el botijo, La catedral, y otras, entre las revistas. En el Cómico era verdaderamente el autor de la casa y el que sacaba al simpático empresario, Enrique Chicote, de apuros en muchas ocasiones, pues sucedía que era preciso estrenar para dar variedad al cartel, y Larra enjaretaba en dos días una obra, que muchas veces se hacía centenaria en los carteles. Falleció el 19 de mayo de 1914.

Alejandro Larrubiera. En colaboración con varios autores, escribió este autor muchas obras, de la mayoría de las cuales ya hemos dado cuenta al tratar de otros autores anteriormente.

J. Lasso de la Vega. *El hombre que ha visto al diablo*, drama en un acto, adaptación castellana, estrenado en el Teatro de Eslava.

Gregorio de Leferrere. ¡Jettatore...! (Mala sombra), comedia en tres actos, en colaboración con Emilio Mario.

Luís León. *La romeria*, zarzuela en tres actos, música de Conrado del Campo y Angel Barrios.

Antonio Lezama. El secreto del idolo, melodrama, en colaboración con Feijóo. Es una obra de interés escénico y literario.

Manuel L'Hotellerie. Serpentinas y confetti, zarzuela en un acto y cuatro cuadros, música de los maestros Vela y Calés; Por jugar con el amor, comedia, en colaboración con Pérez Zúñiga.

Luís Linares Becerra. Entre tejas, entremés en prosa, en colaboración con Fernando Hernández; El calor del nido, sainete lírico en un acto y cuatro cuadros, en verso y prosa, música de Antonio Porras; La nubecita, comedia en un acto y en prosa, en colaboración con Javier de Burgos; La noche del rompimiento, entremés cómico-lírico en medio acto y en prosa, en colaboración con Burgos, música de Chaves; Sor Angélica, comedia lírica en un acto y cuatro cuadros, en colaboración con Burgos, música de Nieto y Candela; Los pantalones de mi mujer, en colaboración con Martín Eugenio; La escuela de las cortesanas, El ángel bueno, Los cinco, El puente de los crimenes, El secreto de la biblioteca, El tinglado de la farsa, Agua de borrajas, La princesa de las trenzas de oro, El guante rojo, Los hijos del circo, La venganza del ajusticiado, El castillo de los fantasmas o la máscara de los dientes blancos, Los pasos del muerto, El duque misterio, y muchísimas más.

Manuel Linares Rivas y Astray. Marla Victoria, comedia en tres actos; El abolengo, Lo posible, En cuarto creciente, Bodas de plata, Aires de fuera, El caballero Lobo, Añoranzas, La magia de la vida, Sungre roja, El idolo, La raza, Flor de los Pazos, El buen demonio, Como buitres, La fuente amarga, Fantasmas, Lady Godiva, La espuma de champaña, Toninadas, El cardenal, El conde de Valmoreda, Como hormigas, Las zarzas del camino, La razón de la sinrazón, El señor Sócrates, A cada uno lo suyo, La divina palabra, Cristibalón, La cizaña, Camino adelante, En cuerpo y alma, Cobardias, La casa de la Troya, La garra, Como Dios nos hizo, La jaula de la leona, y una infinidad de otras muchas.

José L. Mayral. La Ascensión del Señor, comedia en tres actos, en colaboración con A. Martínez Becerra.

Buenaventura L. Vidal. El de los cuentos de hadas, comedia en tres actos.

Sabatino López. *El tercer marido*, comedia; *La Rosario*, comedia; *Mario y Maria*, comedia en tres actos; *Una buena muchacha*, comedia en tres actos: obras todas ellas adaptadas del italiano al castellano.

Enrique López Alarcón. Sebastián el bufanda o el robo de la calle de Fortuny, película policíaca en cuatro actos, en prosa, original, en colaboración con Alberti, y otras muchas obras en colaboración con otros escritores.

Joaquín López Barbadillo. *El hongo de Pèrez*, juguete cómico en tres actos, basado en el asunto de una obra francesa, en colaboración con Fernández Lepina; *La virgen loca*, drama en cuatro actos, traducido al castellano en colaboración con Enrique Tusquet.

López de Haro. *La pobre Dolores*, sainete lírico de costumbres madrileñas en tres cuadros y en verso, en colaboración con Luís Esteso.

Enrique López Marín. Fué un escritor de noble ingenio, de fácil v elegante pluma, que supo substraerse siempre, por su nativo buen gusto, a toda sugestión chocarrera, porque su temperamento atildado v exquisito se rebelaba contra toda manifestación de plebevez literaria. Dió al teatro más de ochenta obras, entre zarzuelas, revistas v comedias, de las que alcanzaron muchas de ellas notoria popularidad. Entre otras recordamos: Simón es un lila, Las de Farandoal, Condición humana, La dolora, Juan y Manuela, Los africanistas, La condesa X, ¡Lagarto, lagarto!; La niña bonita, El picaro mundo, La sultana de Marruecos, Charivari, Los cuentos del año, El jardin de los amores, Copito de nieve, El torbellino, El estuche de monerias, Music-Hall, Mar de fondo, Vida galante, El caballo de batalla, Los Campos Eliseos, El hombre del farolito, ¡Pido la palabra!, Venus Salón, El rev del corral, La muñeguita sabia, ¡Anda la ópera!, El cuento del tren. El vals de los besos, La de los ojos de cielo, ¡Al fin solos!, Cómicomania. El gato rubio, El tio de los chalecos, En Sevilla está el amor v El marido modelo. Falleció en Madrid el 11 de marzo de 1919.

Fernando López Martín. *Blasco Jimeno*, leyenda dramática en tres jornadas, estrenada con buen éxito en el Teatro Español.

Antonio López Monis. ¡Si yo fuera rey!, zarzuela con música de Serrano; El rey del tabaco, con música de García Alvarez; El suspiro del moro, zarzuela, en colaboración con Núñez, música de Luna y Fuentes; El soldado de Nápoles, sainete en un acto, en colaboración con Lázaro de O'Lein; El tio político, juguete cómico en dos actos, en colaboración con López Núñez; La venganza de Arlequín, música de Quinito Valverde; La hoja de parra, Granada mía, en colaboración con O'Lein, música de Angel Barrio; Blanco y Negro, revista ilustrada en dos actos, en colaboración con R. Peña y música de Millán.

Ramón López Montenegro. El primer espada, zarzuela, en colaboración con Martínez Lecha, música de Montenegro; La faraona, zarzuela, en colaboración con Reparaz, música de Vela y Bru; Los de la cola, letra y música del mismo autor; La Concha, historieta cómica en tres actos, en colaboración con Peña; Los Gabrieles, historieta cómica en dos actos, en colaboración con Peña; La linea de fuego, Los de Alcañiz, con Peña; El ascensor, historieta cómica en dos actos, en colaboración con Peña; Los que vienen de Paris, entremés; Pulmonia doble, con Peña; Una aventura en Paris, opereta en tres actos, con Peña, música de Luna.

Juan López Núñez. El tio político, juguete cómico en dos actos, en colaboración con López Monis; El niño de las monjas, comedia en tres actos.

José López Pinillos. El pantano, drama en tres actos; Esclavitud, drama trágico en tres actos; A tiro limpio, comedia en tres actos; Los senderos del mal, comedia en tres actos; La red, comedia en tres actos; Caperucita y el lobo, comedia en tres actos; La tierra, tragedia en tres actos; Ardillas y lirones, comedia en tres actos, en colaboración con Tedeschi en la adaptación castellana; El caudal de los hijos, drama en tres actos; Los mal casados, comedia en tres actos, obra póstuma.

López de Saa. *El minué real*, zarzuela en dos actos, música del maestro Villa.

José López Silva. La chica del maestroz, arzuela, en colaboración con Jackson Veyán, música de Chapí; El arroyo, zarzuela, en colaboración con Pellicer, música de Foglieti y Quinito Valverde; ¡El!, drama en un acto y en prosa, en colaboración con Pellicer, y una infinidad de obras más en colaboración con otros autores.

Juan José Lorente. La loca afición, comedia en dos actos; El madrigal de la cumbre, comedia en tres actos.

Manuel Lorenzo D'Ayot. Fernando VII, drama histórico en cinco actos y en prosa.

Francisco Lozano. El debut de Robinet, vodevil en tres actos, adaptación castellana, en colaboración con Carlos de Larra; Perico de Aranjuez, pasatiempo lírico, en colaboración con Paso (hijo), música de Fuente y Camarero; El viaje de los Pinzones, zarzuela en un acto, en colaboración con Larra, música de Quislant y Badía.

Juan Ignacio Luca de Tena. Lo que ha de ser, comedia dramática en tres actos, estrenada con buen éxito en el Teatro Eslava; La pimpinela escarlata, adaptación de esta novela de Orcy, hecha en cuatro actos, en colaboración con Federico Reparaz.

Tomás Luceño. La moza de cántaro, refundición; Preciosilla que pasa..., sainete; ¡Viva el difunto!, sainete; Amo y criado, refundición; La calle de la Amargura, comedia en tres actos, arreglada al castellano; El maestro de hacer sainetes o los calesines, sainete; Un tío que se las trae..., satirilla en un acto y en verso; El mayor monstruo, los celos, refundición; A secreto agravio, secreta venganza, refundición; ¿Cuántas, calentitas, cuántas?, segunda parte de Las castañeras picadas, de don Ramón de la Cruz; Don Lucas del Cigarral, zarzuela entres actos, refundición de la comedia de Rojas Entre bobos anda el juego, en colaboración con Carlos Fernández Shaw; Don Gil de las calsas verdes, refundición; La doncella de mi mujer, comedia en tres actos y en prosa, escrita sobre el pensamiento de una obra francesa, en colaboración con Reparaz.

Celso Lucio. Una de las mejores firmas en el género festivo y uno de los autores que más justa popularidad alcanzaron en el teatro. Hacía años que una dolencia le apartó de la vida activa; pero, con todo, aún colaboró hasta pocos meses antes de su muerte, ocurrida el 3 de octubre de 1915, y estrenó también El médico de las locas, juguete cómico; la que le proporcionó el primer éxito grande fué El gorro frigio, que recorrió toda España. Luego con Arniches, con Paso y con García Alvarez, escribió muchos actos. Suyas o en colaboración, recordamos Los aparecidos, Los secuestradores, Los descamisados, Los puritanos, Las amapolas, La banda de trompetas, La guardia amarilla, El cabo primero, La marcha de Cádiz, y otras.

Celso Lucio (hijo). El sobrino del ministro, juguete cómico; El Banco de España, farsa en tres actos.

Jesús Luengo. La sacrificada, ensayo de comedia, premiado con quinientas pesetas en el concurso del Círculo de Bellas Artes; La linea de Cáceres, juguete cómico en dos actos, en colaboración con Pérez López; El club de las infortunadas, farsa cómico-lírica, en un acto, música de Alonso.

Nica Lund-Bourn de Serrano. Es una dama sueca que habla el castellano con toda perfección y que lleva ya gran tiempo en España, habiéndose aclimatado al ambiente y a nuestras costumbres. Esta dama es una escritora distinguidísima, de gran sensibilidad artística y gusto exquisito. Prueba de lo que decimos es la tragedia estrenada en el Teatro Romea con el título de Sangre nihilista, de diálogo flúido, aunque a ratos monótono y lánguido. La señora Lund-Bourn adornó su tragedia con unas notas musicales que contribuyeron muy notablemente a dar una deliciosa sensación de poesía.

Fernando Luque. Los últimos frescos, comedia cómica en dos ac-

tos, en colaboración con Pedro Pérez; Paz y ventura, sainete en un acto, con la misma colaboración; Las mujeres mandan, sainete, con la misma colaboración; El hijo de la Carolina, juguete cómico en tres actos.

José Maria del Llano. Los novios, diálogo cómico en prosa, estrenado en el Teatro de la Zarzuela.

Manuel Machado. El aguilucho, drama en tres actos, traducción en colaboración con Luís de Oteyza.

José Madrazo. El burlador de Plutón, opereta con música del maestro Valdovinos.

Luís Manzano Mancebo. Alcalá de los Gandules, comedia en tres actos.

Emilio Mario. Aplaudido autor dramático e hijo de aquel inolvidable artista que se llamó también Emilio, y a quien tanto debe el arte dramático español. Apenas contaba veintitrés años Mario (hijo) cuando dió a la escena la adaptación de la comedia alemana *Militares y paisanos*, y en la memoria de todos está el grandioso éxito que alcanzó. Después estrenó algunas otras en colaboración, y siempre con gran éxito, entre ellas *El libre cambio, El director general, La ciclón, Tocino del cielo, El tesoro del estómago, Casos y cosas, El código penal, Los gansos del Capitolio, El crimen de la calle de Leganitos*, y otras muchas que figuran en el repertorio moderno.

Eduardo Marquina. La vuelta del rebaño, comedia; La muñeca irrompible, comedia; En Flandes se ha puesto el sol, canto en cuatro actos; El antifaz, paso de comedia; El retablo de Agrellano, Por los pecados del rey, drama en tres actos; Las flores de Aragón, drama en cuatro actos; El chavalillo, La hiedra, Las hijas del Cid, Doña Maria la Brava; La muerte en Alba forma parte de la trilogía Teresa de Jesús y La alcaidesa de Pastrana, que es la primera parte de la mencionada trilogía; El gran Capitán, La enemiga, Alondra, Alimaña, La princesa juega, y otras. De este dramaturgo hay que consignar la labor constante y depurada y el loable empeño en devolver al Teatro castellano la gravedad, elevación e importancia de los argumentos, sobre todo en las obras históricas. Ha registrado éxitos muy justos, ha visto representar sus obras con admirables decorado e indumentaria, interpretándolas los mejores actores; pero el público se ha mostrado reacio a darles permanencia en los carteles.

Adolfo Marsillach. *Las dos sendas*, comedia en tres actos y en prosa, estrenada en el Teatro Romea, de Barcelona.

R. Martí Orberá. *Entre nieblas*, drama en tres actos, original y en prosa.

· A. Martín Becerra. La piedra azul, juguete cómico en tres actos, en colaboración con Francisco Ramos; La Ascensión del Señor, comedia en tres actos, en colaboración con José L. Mayral.

José María Martín de Eugenio. El rey del mundo, zarzuela, con música de Luna; ¿13? o el vencedor de Fantomas, drama policíaco; El caprichito de Su Excelencia, zarzuela con música de Quislant y Badía.

Salvador Martínez Cuenca. El sentido práctico, comedia en dos actos.

Luís Martínez Kleiser. Los amigos de Su Excelencia, entremés, en colaboración con Rodríguez de Celis; El Principe virtuoso, comedia en dos actos, con la misma colaboración.

Augusto Martínez Olmedilla. El espejismo de la gloria, comedia en tres actos; Amor de reina, drama en tres actos y cuatro cuadros, traducción; Prisionera, comedia en un prólogo y dos actos, adaptada del italiano, en colaboración con Tedeschi.

Ramón Martínez de la Riva. *La reina amazona*, zarzuela en tres actos, en colaboración con T. de Sotomayor y música de la notable compositora María Rodrigo, estrenada en el Teatro Novedades, de Barcelona.

Luís Martínez Román. El pampero, juguete cómico en tres actos. Gregorio Martínez Sierra. Lirio entre espinas, Madame Pepita, El ama de la casa, comedia en dos actos; La tirana, zarzuela, con música de Lleó; Mamá, La pasión, comedia; Amanecer, comedia; Navidad, milagro en tres cuadros, música de Turina; El reino de Dios, Canción de cuna, La mujer del héroe, Para hacerse amar locamente, Casa de muñecas. El sabo enamorado. La dama de las camelias, traducción; La adúltera penitente, refundición; Esperanza nuestra, Contienda electoral, El corregidor y la molinera, Se suplica el coche, Alicia neurasténica. La felicidad de Antonicta, Sueño de una noche de agosto, Rosina es frágil, La viuda astuta, El corazón ciego, Leonarda, Julieta v Francina, Paris New-York, La suerte de Isabelita, y otras muchas. Este autor ha merecido éxitos repetidos y el público le ha tributado ovaciones muy entusiastas. Un fino y hondo conocimiento psicológico del corazón femenino y un uso (y a veces abuso) del contraste y del choque de elementos, que en la realidad pocas veces aparecen juntos, daña quizás al conjunto de su labor dramatúrgica.

C. Martino. Kit, comedia de actualidad, en cuatro actos, traducida en colaboración con Nieto.

Pedro Mata. La Goya, drama en un acto, un prólogo y un epílogo;

En la boca del lobo, drama en un acto; La sombra, drama en tres actos, en colaboración con Catarineu.

Aurelio Matilla. El rápido de Irún, sainete lírico, en un acto, en colaboración con José Maldonado, música de Alonso.

Luís Maurente. La reina del Carnaval, opereta en un acto y tres cuadros.

Fernando Melgarejo de Valarino. *Papillons*, comedia en tres actos. Ramón Mendizábal. *El gran bajá*, fantasía cómico-lírica en un acto y cuatro cuadros, con apoteosis, en colaboración con Francisco G. Loygorri.

Señor Mentaluche. *La Piruela*, zarzuela con música del maestro Calleja.

Gabriel Merino. Las dos noblezas, melodrama en tres actos.

Manuel Merino. El principe bohemio, opereta, música de Millán; El enemigo malo, comedia, en colaboración con R. Avecilla; La mala tarde, zarzuela, en colaboración con R. Avecilla, música de Millán; Las alegres chicas de Berlín, con R. Avecilla, música de Millán; El estudiante de Salamanca, con R. Avecilla y música de Luís Pujol; La máscara de don Juan, comedia, con R. Avecilla; Los caminos de Roma, con R. Avecilla.

José Mesa. Pepa la pelotari o fogata de virutas, sainete en dos actos, en colaboración con Ramos; El circulo de fuego, película policíaca en cuatro actos divididos en seis episodios, en colaboración con Soler; La rémora, comedia en tres actos.

Miguel Mihura y Alvarez. Las percheleras, zarzuela, en colaboración con Pérez del Toro, música de Bretón; El tren de lujo, zarzuela, en colaboración con González del Toro, música de los maestros Marquina y Roig; Canción española, en colaboración con González; Las pécaras mujeres, sainete en un acto y tres cuadros, música de Roig; Una mujer que no miente, farsa cómica en tres actos, en colaboración con Prada.

Luís Millá. En flagrante delito, comedia en un acto, traducción.

M. Miñana. *Por la ventana*, comedia lírica, en colaboración con Soler, música de Balaguer.

Manuel Moncayo. El dia de reyes, apropósito en un acto; Amor y libertad, opereta en un acto y dos cuadros, en colaboración con Olivé, música de Ruiz de Arana; El viaje de la vida, zarzuela, música de Penella; Las musas latinas, zarzuela, música de Penella; La España de pandereta; Frivolina, opereta en tres actos, música de Penella.

Joaquín Montaner. La casa de las lágrimas, tragedia mística en tres actos; Los iluminados, drama.

Eugenio Montells. *Los mineros*, drama en cuatro actos, estrenado en Novedades.

José Montero. El patio de Monipodio, zarzuela en dos actos, en colaboración con Francisco Moya, música de Villa.

Señor Montijano, La cruz de los rosales, zarzuela, en colaboración con Pereda, música de López Debesa.

Carlos Moor. El castigo sin venganza, drama en tres actos y en verso, refundido.

Señor Morcillo. *El cuarto verde*, juguete cómico-lírico en un acto, en colaboración con Paso (hijo), música de Quislant; *La cortesana de Omán*, zarzuela con música de Jiménez.

Jorge Moya. La razón del mal amor, tragicomedia en tres actos. Julián Moyron. Los hombres que son hombres, sainete lírico en dos actos, música de Jiménez; Los cadetes de la reina, zarzuela en un acto dividido en dos cuadros; El dinero y la vergüenza, sainete en un acto dividido en tres cuadros, música de Alonso; Hagan juego, pasatiempo recreativo en tres secciones, en colaboración con Hoyos, música de Millán; Los lentes de Castilla, zarzuela, música de Serrano.

Emilio Múgica. *El chato de montilla*, zarzuela, música de Quislant y Badía; *El amigo Clodoveo*, comedia, adaptación española, en colaboración con Soler.

Agustín Mundet Alvarez. Espectros, drama en tres actos, adaptación española; Fantina o los miserables, drama en quince cuadros, adaptación; El burlador de Sevilla o el convidado de piedra, drama fantástico en tres jornadas, refundición.

Ignacio Muñoz. *El nuevo fenómeno*, juguete cómico taurino, en colaboración con Luís Esteso.

Vicente Muñoz González. ¡Asociación!, apólogo en un acto, tres cuadros y en verso.

Benito M. Ruíz. *La conquista del pan*, zarzuela en un acto, en colaboración con Manuel Carballeda.

Pedro Muñoz Seca. A prima fija, entremés; Trampa y cartón, El modelo de virtudes, López de Coria, El bien público, El paño de lágrimas, El roble de la Jarosa, Cachivache, La perla ambarina, Lolita Tenorio, La traición, El pajarito, El principe Juanón, John y Thum, Hugo de Montreux, El rayo, El sueño de Valdivia, Padovani, El voto de Santiago, La cartera del muerto, Albi-Melen, El marido de la Engracia, El último pecado, Los pergaminos, La barba de Carrillo, Las famosas asturianas, La verdad de la mentira, La fórmula 3-k-3, Doña Maria Coronel, La venganza de Don Mendo, El hombre que no creta en los milagros, Los amigos del alma, Trianerías, La tiziana,

Sevilla, La hora del reparto, La casona, El colmillo de Buda, La razón de la locura, Un drama de Calderón, Los planes de Milagritos, Las verónicas, Faustina, Martingalas, El clima de Pamplona, Pepe Conde o el mentir de las estrellas, El condado de Mairena, El sinvergüenza en palacio, Plancha, Los misterios de Laguardia, El Goya, El parque de Sevilla, y otras muchas.

Antonio Mur Grande. El rey de los aires, revista en un acto; Alma montañesa, zarzuela en un acto; Cine malagueño, apropósito; El armisticio en Málaga, El agarrao, en colaboración con Navas Ramírez.

Señor Muzas. *Travesuras de amor*, opereta en colaboración con Retana, música del maestro San José.

Antonio Navarro. *Viejas leyes*, comedia en tres actos, en colaboración con Tellaeche; *La amarga verdad*, comedia en tres actos, adaptación española.

León Navarro. La famosa, comedia lírica en un acto, música de Millán.

José Navas Ramírez. Descanso dominical, pasillo cómico lírico en un acto, en colaboración con Eduardo Ruíz, música de Enrique Guardón; El portal de Belén, sainete en prosa; De tejas arriba, paso de comedia; El agarrao, en colaboración con Mur, y muchas más.

E. Nieto. *Kit*, comedia de actualidad en cuatro actos, traducida. Señor Noriega. *Sixto el del lunar*, sainete en colaboración con Te-

Señor Noriega. Sixto el del lunar, sainete en colaboración con Tellaeche.

Pablo Nougués. *Jarabe de pico*, comedia en dos actos, en colaboración con Miguel Rey.

Lázaro de O'Lein. *El soldado de Nápoles*, sainete en un acto, dividido en tres cuadros, en colaboración con López Monis, música de Alonso; *Granada mía*, sainete en dos actos, en colaboración con López Monis, música de Angel Barrios.

Luís de Olivé. Amor y libertad, opereta en un acto y dos cuadros, en colaboración con Moncayo, música de Ruíz Arana; El maniqui, comedia en cuatro actos, adaptada en colaboración con Álvaro Retana; La muchacha que todo lo tiene, comedia norteamericana en cuatro actos, arreglada a la escena española en colaboración con Domínguez.

Federico Oliver. La Nena, drama en tres actos en prosa; La esclava, Los semidioses, tragicomedia en tres actos y en prosa; Los demonios se van, tragicomedia en tres actos y en prosa; Anibal, tragedia en cuatro actos y un epílogo; El crimen de todos, drama en tres actos; La juerga, drama en tres actos; El pueblo dormido, tragicomedia en tres actos. Los semidioses lograron apasionar al público en pro o en

contra de las tendencias de la obra. Estas no podían ser ni más sanas, ni expuestas con mayor habilidad e interés.

Armando Oliveros. *Miguelin*, zarzuela en colaboración con J. Castellví, música de Padilla; *Hernán Cortés*, entremés, en colaboración con Castellví.

Niceto Oneca. Los vampiros del pueblo, drama en tres actos.

Emilio Ortega (El Cuco). *El triunfo de Manoliyo*, zarzuela en un acto y tres cuadros, original de este banderillero, música del maestro Fuentes.

José María Ortega Morejón. *El protector de Inglaterra*, drama en tres actos y un prólogo.

Luis de Oteyza. *El aguilucho*, drama en cinco actos, en verso, traducido o en colaboración con Machado; *La modelo*, sainete en tres actos, traducido.

Señor Pagés. Salustiano patrono, ocurrencia cómico-lírica, música de los maestros Guerrero y Vela.

Miguel de Palacios. El rajá de Bengala, opereta cómica, música de Calleja.

Ceferino Palencia. Las sorpresas del divorcio, comedia en tres actos; La charra, comedia en tres actos; La bella Pinguito, comedia en tres actos.

Antonio Palomero. Escritor genial, poeta inspirado, cronista cultísimo y autor aplaudido, fué un hombre bueno y un amigo entrañable. Esa fué la nota distintiva de su carácter, pues sobre sus méritos literarios, que eran muchos, y sobre su alado y sutil ingenio descollaban la bondad de su corazón y la nobleza de sus sentimientos. Entre susobras teatrales recordamos: El amigo Teddy, comedia en tres actos y en prosa; El hombre que asesinó, drama en cuatro actos y en prosa, traducido; Los noveleros, comedia en tres actos, traducción en versocastellano; Los gemelos, comedia, arreglada en tres actos y un prólogo; El amor vela, comedia en cuatro actos, arreglada al castellano.

Alfredo Pallardó. El judio errante, drama en ocho actos y docecuadros, adaptado.

Emilia Pardo Bazán. *La suerte*, diálogo estrenado en 1903, en el Teatro de la Princesa, por la compañía de María Alvarez Tubau.

Julio Pardo. El amor que huye, comedia en un acto dividido en tres cuadros; La paciencia de Job, opereta en un acto dividido en tres cuadros, música del maestro Millán.

Enrique Paradas. Los sapatos de charol, zarzuela, en colaboración con Jackson Veyán, música del maestro Crespo; El golfo de Guinea, sainete en un acto y cinco cuadros, en colaboración con Jiménez y

Carrere; La canastilla, en colaboración con Jiménez; Chiribitas, sainete, en colaboración con Jiménez.

Alejandro P. Maristany. Las murallas de Jericó, comedia, arreglada al castellano; La comedia del honor, drama en tres actos y en prosa, en colaboración con Golobardas; La emboscada, comedia dramática en tres actos y un epílogo, adaptación castellana.

Pablo Parellada. Los asistentes, El regimiento de Lupión; Los divorciados, opereta en tres actos, música del maestro Sendra; Repaso de examen, El gran filón, monólogo; En un lugar de la Mancha, comedia en tres actos y en prosa; El arte de no decir nada, entremés; Pelé Melé, Colonia veraniega, comedia en tres actos; ¡Qué amigas tienes, Benita!, comedia en tres actos; Tienen razón las mujeres, comedia en tres actos y un prólogo; La chifladura de Anita, comedia en tres actos; El filósofo de Cuenca, y otras muchas. Este autor merece se consignen su inagotable gracejo y el fino decoro con que lo usa en la escena.

Luís Pascual Frutos. El guitarrico, zarzuela cómica en un acto y tres cuadros, en prosa y verso, en colaboración con Fernández de la Puente, música de Pérez Soriano; Molinos de viento, opereta en un acto dividido en tres cuadros, en prosa y verso, música de Pablo Luna; Sueño de Pierrot, zarzuela, música de Barrera; Maruxa, ópera del maestro Vives.

Antonio Paso Cano. La alegre trompeteria, pasatiempo lírico en un acto dividido en cinco cuadros y un intermedio telegráfico, música de Lleó; Los intimos, comedia en cuatro actos, arreglo de una obra francesa, en colaboración con Suñer; Los perros de presa, viaje en cuatro actos, en colaboración con Abati; España nueva, La corte de Risalia, La cena de los húsares, El aire, El rio de oro, La bendición de Dios, El gran tacaño, El orgullo de Albacete, El capricho de una reina, Muñecos de trapo, La garduña, Las aventuras de Colón, El padre de la patria, El pobre rico; Melchor, Gaspar y Baltasar; Mi marido se aburre, La divina Providencia, El cerdo de Avilés, y otras.

Antonio Paso Díaz. Perico de Aranjuez, zarzuela, en colaboración con Lozano, música de Fuentes y Camarero; El terror de las mujeres, zarzuela en un acto y tres cuadros, en colaboración con Silva y Velasco, música de Fuentes; El cuarto verde, juguete cómico-lírico en colaboración con Morcillo, música de Quislant; Los cien mil hijos de San Luís, juguete cómico en tres actos, en colaboración con Reoyo; La mesonera de Pinto o el corregidor burlado, sainete en colaboración con Silva e ilustraciones musicales de Blanco; La cortesana de Omán, zarzuela, en colaboración con Morcillo, música de Jiménez.

Juan de la Paz. El club del misterio, drama en tres actos.

Julio Pellicer. Él, drama en un acto y en prosa, arreglado a la escena española en colaboración con López Silva; El arroyo, sainete en colaboración con López Silva, música de Foglieti y Quinito Valverde; El patio de los naranjos, sainete en colaboración con Fernández del Villar, música de Luna; El aduar, zarzuela en dos actos, música de Luna, y otras muchas.

Manuel Penella. *El gato montés*, ópera, letra y música del mismo autor; *El amor de los amores*, letra y música; *La última españolada*, letra y música.

Ramón Peña. Autor y actor, todas las obras que tiene estrenadas están escritas en colaboración con su tocayo López Montenegro.

Felipe Pérez Capo. Sistema Ollendorff, entremés; Los cangrejos, Flor de mayo, Sinibaldo Campánula, El hombre del día, La muerte del torero, El misterio de la Villa azul, La villa triste y escacharrada, Los secretos de Venus, Los misterios del amor, Reyes la Jerezana, y otras muchas.

Señor Pérez del Castillo. *El campeón,* zarzuela, en colaboración con el señor Torres, música de Fuentes.

Pedro Pérez Fernández. El alma del querer, sainete andaluz, con música de Vives; Pas y ventura, sainete en un acto, en colaboración con Luque; Las mujeres mandan, sainete en colaboración con Luque; Los últimos frescos, comedia cómica en dos actos, en colaboración con Luque, y otras muchas de las que ya hemos dado cuenta al mencionar a su colaborador actual Muñoz Seca.

Benito Pérez Galdós. Como es natural, no vamos a escribir ahora una monografía acerca de la obra dramática de Galdós: por lo tanto, nos limitaremos a insinuar en pocas palabras algunas de nuestras impresiones ante las comedias del autor de los *Episodios nacionales*. Galdós era novelista, siempre novelista y nada más que novelista. Después de muchos años de hacer novelas, y aparte de algunos ensavos malogrados, se dispuso a abordar el Teatro. Pero, realmente, era lógico que el Teatro galdosiano se resintiera de un vicio de origen, y así su dramaturgia quedaba reducida a una acomodación de la novela a las exigencias del tablado histriónico. Había en la producción escénica de Galdós innumerables y casi insoportables languideces, lentitudes, retardamientos. Los sucesos acontecían con extremada premiosidad. Los incidentes, no por pintorescos, menos superfluos, hacían su aparición en una serie que parecía que no iba a acabar nunca. En definitiva, le faltaba el dominio de la técnica dramática, en lo que es más esencial del género, al portentoso creador de figuras dramáticas de la

PEREZ GALDÓS.

trascendencia, del vigor y de la calidad psicológica del Pepet de La loca de la casa, o del viejo León de Albrit de El abuelo.

Queremos decir con esto que Galdós transportaba la manera, el procedimiento del libro, al tinglado farandulero. Y el público en ocasiones se aburría mucho, si bien de vez en cuando experimentaba la sensación de que presenciaba un espectáculo verdaderamente genial. Una de las que podrían calificarse de manías en la dramaturgia de Galdós era el oponer a la vulgaridad del ambiente un personaje excepcional, que casi siempre era un ingeniero joven y con grandes y estupendas ideas. Este ingeniero se nos aparecía como el hombre que lo iba a arreglar todo. No sólo se dedicaba a construir máquinas o puentes; se dedicaba al mismo tiempo a mostrar a la sociedad en que vivía su pequeñez, lo mezquino de sus ambiciones y de sus anhelos. Era un político que peleaba contra la política al uso, un moralista que anunciaba una nueva era. Era siempre anticlerical, cuando no ateo, y los católicos y creyentes de buena cepa, que se le oponían, solían adolecer de todos los vicios y defectos imaginables, cuando no eran criminales sin excusas ni atenuantes. Los condenados, Realidad, La loca de la casa, Doña Perfecta, Electra, El abuelo, Alma y vida, Pedro Minio, Celia en los infiernos, Mariucha, Alceste, La de San Quintin, Sor Simona, Gloria y Santa Juana de Castilla, son eso: novelas teatralizadas. Pero ello no supone inferioridad para algunas de esas magnas obras del ingenio de Galdós. Nos limitaremos a recordar La loca de la casa y El abuelo. Junto a estas dos obras maestras del repertorio dramático de Galdós el resto queda relegado a un lugar secundario. De la dramaturgia total de Galdós ésas son las obras que más nos emocionan y convencen, hasta cierto punto.

OTROS AUTORES.

José Pérez López. La llnea de Cáceres, juguete cómico en dos actos, en colaboración con Luengo; El club de las infortunadas, farsa cómico-lírica en un acto, en colaboración con Luengo, música de Alonso; El rata primero, zarzuela, música de Vela y Bru.

Julio Pérez Manglano. Los grandes amadores, comedia lírica en un acto y tres cuadros, en colaboración con José Reverte, música de Asensi.

José Pérez Zúñiga. Los de la burra, humorada baturra; Muerte y dulzura o el merengue triste; Por jugar al amor, comedia.

Señores Perrín y Palacios. El general, Cuadros disolventes, Certamen nacional, Bohemios, Enseñanza libre, Cinematógrafo nacional, El paraguas del abuelo, El húsar de la guardia, La tierra del sol, La manta zamorana, El país de las hadas, La generala, La corte de Faraón, Las mujeres de don Juan, El principe Pio, La veda del amor,



JCAN J. CADENAS



ANTONIO REY SOTO



GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA



Pedro Muñoz Seca



Pedro Jiménez, Miss Australia, Los dioses del dia, Pepe Gallardo, Las castañuelas, La guitarra del amor, El presidente Minguez, La bella Persa, y otras.

Néstor Pin. *El sabio Vernier*, opereta bufa en un acto dividido en cuatro cuadros, en colaboración con Taboada Steger, que ha hecho la música.

Mariano Pina Domínguez. El crimen de la calle de Leganitos, comedia refundida en dos actos por sus autores, en colaboración con Emilio Mario (hijo).

Pedro Pinazo Muñoz. Lo que pude escarnecer..., comedia dramática en dos actos y en prosa.

Antonio Plañiol. La fea del olé, sainete lírico en un acto, música de Lleó; La señora Barba-Azul, bufonada en un acto, música de Quislant y Escobar; Servicio doméstico, La luna nueva, Todo corazón, El nuevo testamento, Una mujer sin importancia, arreglo esta última de Oscar Wilde.

Ernesto Polo. La alegre viudita, El mapa de Europa, Vivos y frescos, Los ojos de mi morena, El eterno sinvergüenza, La cara del ministro, El caso es pasar el rato, El hombre más barato del mundo, y otras muchas, en colaboración con varios autores.

Juan Bautista Pont. La cómica, zarzuela con música del maestro Ubeda; La parte del león, zarzuela en un acto, música de Lleó; La hebrea, zarzuela en tres actos, música del maestro Estela.

Miguel Portolés. La del alba seria, entremés estrenado en el Teatro Eslava con buen éxito.

Daniel Poveda. Más fuerte que la voluntad, drama; El torbellino, comedia; El pintor flamenco, comedia adaptada a la escena española.

J. Andrés de Prada. Las espinacas, Muñecos de papel, Cásate y verás, Toda una mujer, Una mujer que no miente, Yo quiero un marido infiel, y otras varias.

CAPITULO IV

Conclusión.—Autores cómicos, dramáticos y líricos.—Traductores y adaptadores.—Sus obras.—El drama moderno.—La vena cómica.—Peligro de traductores.—Teatro poético.—Los impuestos.—¿Es negocio un teatro?—La réclame.—El monumento a los saineteros.

OTROS AUTORES.

Francisco Quintilla. La cabrilla loca, comedia estrenada en Zaragoza, con buen éxito.

Luís Racoll. Los tres mosqueteros, melodrama episódico en ocho actos y diez y siete cuadros, adaptación de la novela.

Ceferino R. Avecilla. Silencio, comedia dramática, adaptada a la escena española; Su afectisimo amigo, comedia vodevilesca; El enemigo malo, comedia, en colaboración con Merino; La mala tarde, zarzuela, en colaboración con Merino, música de Millán; El estudiante de Salamanca, zarzuela, en colaboración con Merino, música de Luís E. Pujol; La máscara de don Juan, comedia, en colaboración con Merino; Los caminos de Roma, comedia, en colaboración con Merino; No volvió el aventurero, adaptación española.

Francisco Ramos de Castro. El crimen de esta noche, humorada en colaboración con Luque; Pepa la pelotari o fogata de virutas, sainete en dos actos en colaboración con Mesa; La muerte de César, sainete en colaboración con Ramos Morillas; Casita que está en un cerro, boceto de comedia en dos actos, en colaboración con Sáenz de Urraca; La piedra asul, juguete cómico en tres actos, en colaboración con Martín Becerra; El ojo de gallo, sainete en dos actos, en colaboración con Morillas.

Antonio Ramos Martín. La cocina, sainete en un acto y en prosa, música de Calleja; La afición, sainete en un acto, dividido en dos cuadros, original y en prosa; La real gana, sainete en un acto y en prosa; Hormiguita, sainete; La gran familia, comedia en dos actos; Mantequilla de Soria, sainete en un acto y tres cuadros, en colaboración con su hermano José, música de Roig; Lo que no se tiene, comedia en tres actos; En capilla, sainete en un acto y en prosa.

José Ramos Martín. La leyenda del maestro, comedia en dos actos; Las madreselvas, comedia en tres actos; Esta noche es nochebuena..., fantasia de Navidad, en un acto dividido en cuatro cuadros, en prosa y verso, música de Jiménez; *Tras Tristán*, historia cómico-lírica en un acto y seis cuadros, música de Jiménez; *Soleares*, zarzuela en un acto dividido en tres cuadros, música de Jiménez; *La Pelusa o el regalo de reyes*, sainete; *El redil*, comedia en dos actos; *Cartas son cartas*, entremés; *La alsaciana*, zarzuela, música de Guerrero; *El niño de la suerte*, melodrama, música de Barrera.

Emiliano Ramírez Angel. *Del ensueño al pecado*, novela en dos jornadas y en prosa.

Luis Reig. *El hijo de Comodoro*, comedia en tres actos y en prosa, inspirada en una obra extranjera.

Señor Rendón. Los amos del mundo, revista en un acto y cinco cuadros, música de Millán.

. Señor Renovales. *Amores de aldea*, zarzuela, en colaboración con Pacheco, música de Luna y Sontullo.

Enrique Reoyo. Los cien mil hijos de San Luís, juguete cómico en tres actos en colaboración con Paso (hijo); La tragedia del bufón, drama en cuatro actos escrito en verso sobre el pensamiento del de Víctor Hugo, en colaboración con Diego San José.

Ricardo R. Flores. Carceleras, drama lírico en un acto dividido en tres cuadros, inúsica de Peydró; Rejas y votos, segunda parte del drama lírico Carceleras, zarzuela en un acto dividido en cuatro cuadros, música de Peydró; Lucette o la cruz de fuego, novela policíaca en acción, en cinco capítulos y en prosa, en colaboración con Bartolomé Guzmán.

Federico Reparaz. Los hijos artificiales, juguete cómico en tres actos y en prosa, escrito sobre el pensamiento de una obra alemana, en colaboración con Abati; La doncella de mi mujer, comedia en tres actos y en prosa, escrita sobre el pensamiento de una obra francesa, en colaboración con Luceño; Tortosa y Soler, comedia cómica en dos actos y en prosa, refundición por sus autores, en colaboración con Abati; El enemigo de las mujeres, juguete cómico en tres actos, adaptación española; La llamarada, drama en tres actos, adaptación española; La Faraona, Lluvia de hijos, farsa cómica en tres actos, adaptación española; El eterno Don Juan, comedia en tres actos; Los maridos alegres, comedia; Reservado de señoras, farsa cómica, adaptación española; La princesa de los Balkanes, opereta en tres actos, adaptación a la escena española; El paraiso cerrado, comedia farsa en tres actos, adaptación.

Pedro de Répide. La casa de todos, drama en un acto; La llave de la Araceli, comedia en un acto; Un palco para el Tenorio, juguete có-

mico en un acto, escrito sobre un cuento popular; Veteranos, episodio dramático.

Alvaro Retana. El paraiso de los solteros, fantasía escénica; El maniqui, comedia en cuatro actos en colaboración con Luís Olivé.

Miguel Rey. Como el agua de la sierra, comedia en dos actos; Los de encima de la luna, comedia en dos actos; Jarabe de pico, comedia en dos actos, en colaboración con Nogués.

Antonio Rey Soto. Amor que vence al amor, drama en tres actos y en verso; Cuento del lar, tragedia rústica en cuatro actos y en prosa y verso. Este autor ha intentado renovar las brillantes tradiciones del drama lírico ejemplar, consiguiéndolo con éxitos ruidosos y permanentes.

I. Ribera y Rovira. Santa Inquisición, drama en cuatro actos y un epílogo, versión castellana; La cortina verde, drama en cuatro actos, traducción castellana; La cena de los cardenales, traducción.

José Rincón Lazcano. *El ajuste*, diálogo; *La alcaldesa Hontanares*, comedia, en colaboración con Montesinos, obra premiada con el premio Piquer, de la Real Academia Española, y *Espigas de un haz*, comedia.

Luís de los Ríos. *El hombre de las diez mujeres*, comedia en tres actos, versión castellana, en colaboración con Gutiérrez Roig.

José Pablo Rivas. *Germinal*, melodrama en siete actos y once cuadros, inspirado en la novela de Zola; *Napoleón*, drama histórico en cinco actos y en prosa; *Rosamunda*, drama en tres actos y en verso; *La rémora*, comedia.

Rosendo Rodríguez Arrabal. *Gratitud de un marino,* zarzuela cómica en un acto y tres cuadros, en verso y prosa, música del maestro Juan Cabas Galván.

Nicanor Rodríguez de Celis. Los amigos de Su Excelencia, entremés en colaboración con Martínez Kleiser; El principe virtuoso, comedia en dos actos, en colaboración con Martínez Kleiser.

Luis Rodríguez Cuevas. *Noches de Luna*, tragicomedia en tres actos y en prosa.

Señor Rodríguez Marín. La luna de la sierra, refundición.

Señor Rodríguez de la Peña. Rosariyo, sainete; Bajo la sarpa, adaptación; Los dias cortos, entremés; El fin de Sodoma, entremés.

Julián Romea. El señor Joaquín, comedia lírica en un acto; La tempranica, zarzuela en un acto; El padrino del nene o todo por el arte, sainete lírico en tres cuadros; El difunto Toupinel, comedia en tres actos, arreglada a la escena española.

José Romeo. La real hembra, sainete lírico, música de los maes-

tros San Felipe y Barrera; El ciego del barrio, zarzuela, música de Barrera y Penella; La conquistadora, pasatiempo lírico en un acto y tres cuadros, música de Quislant; Los picaros años, comedia en un acto y tres cuadros, música de Quislant y Barrera; El eterno sinvergitenza, zarzuela, en colaboración con Polo; Tiempo perdido, revista lírica en un acto y cinco cuadros, música de Gimeno.

Señor Romerales. Pilara, comedia en dos actos.

Federico Romero. *La canción del olvido*, en colaboración con Fernández Shaw.

Señor Romero de Marcotte. ¡Mala loba!, drama, estrenado en Ciudad Real.

José Rosales. La chiquilla, comedia adaptada, en colaboración con Alberti; El pobre rico, juguete cómico en dos actos, en colaboración con Paso; Melchor, Gaspar y Baltasar, juguete cómico en tres actos, en colaboración con Paso.

Señor Rovira y Serra. Rio abajo, comedia; La fe, comedia; La Venus negra, comedia; La princesa de los dólares, adaptación.

Salvador Rueda. *La musa*, idilio en tres actos y en prosa original; *La vocación*, novela escénica en tres jornadas y en prosa.

Eduardo Ruíz Valle. Al pie de la garita, diálogo cómico en prosa y verso.

Santiago Rusiñol. El patio azul, comedia; La alegría que pasa, comedia; El mistico, drama; El redentor, comedia; Alivio de luto, juguete cómico; El buen policia, comedia; La Virgen del mar, comedia; Gente bien, sainete; Buena gente, comedia; La Aleluya del señor Esteve, En casa del anticuario, La madre, Libertad, El héroe, La noche del amor, La merienda fraternal, y otras. Nótese que todas ellas son versiones de su teatro catalán, cuyo fondo y tendencias se estudian en el Apéndice dedicado al mismo.

Antonio Sáenz y Sáenz. Piquito de oro, sainete cómico lírico de costumbres malagueñas, en un acto y tres cuadros, en prosa y verso, música de los maestros Barrera y Guervós; La penca de biznaga, sainete cómico lírico de costumbres malagueñas, en un acto y tres cuadros, en prosa y verso, música de los maestros Foglietti y Muñoz; La Virgen de Utrera, zarzuela cómico-dramática de costumbres andaluzas, en un acto y cinco cuadros, en prosa y verso, música del maestro Cabas Quiles; ¡Adiós, Málaga la bella!, zarzuela cómico-dramática de costumbres malagueñas, en un acto y tres cuadros, en prosa, música del maestro Cabas Quiles; Lolilla la de los pájaros, diálogo andaluz en prosa; La suerte de las feas, comedia en tres actos y en prosa; Un consejo de amigo, entremés en prosa.

Señor Sáenz de Urraca. Casita que está en un cerro, boceto de comedia en dos actos, en colaboración con Ramos de Castro.

Víctor Said Armesto. *La flor del agua*, leyenda lírica en un acto y tres cuadros, música de Conrado del Campo.

Arturo Sala. El suplicio de Max Vert, drama en cuatro actos y un prólogo, inspirado en una obra norteamericana.

Emilio Sánchez Pastor. *El monaguillo*, juguete cómico, música de Marqués; *El tambor de granaderos*, zarzuela cómica, en un acto y tres cuadros, música de Chapí, y otras muchas.

José Sánchez Rodríguez. Esperanza, juguete cómico en un acto y en prosa; Las tres musas, juguete cómico en un acto; Copos de nieve, boceto de comedia en un acto y en verso; Flor silvestre, comedia en un acto y en verso; La mujer del prójimo, caricatura en dos actos y en prosa; Con fianza, pasillo cómico en un acto y en prosa; La musa española, cuadro del siglo xvIII, en verso, música del maestro Santaolalla; El ramo de oliva, apropósito en un acto y en verso.

Diego San José. *La tragedia del bufón*, drama en cuatro actos en verso, en colaboración con Reoyo; *El loco*, drama en dos actos, en colaboración con Reoyo; *El manteo prodigioso*, sainete.

M. de San Román. *El bululú*, sainete en un acto, en prosa y verso, en colaboración con Alberti; *Servicio de espionaje*, drama policíaco.

Rafael de Santa Ana. La victoria del general, juguete cómico en un acto y en prosa; La cabeza del ministro, capricho en un acto y en prosa.

Domingo de Santoval. *El director general*, comedia en tres actos y en prosa, en colaboración con Mario; *Los gansos del Capitolio*, comedia en tres actos, en colaboración con Mario.

Felipe Sassone. La hija de Yorio, adaptación; La princesa está triste, comedia; Lo que se llevan las horas, comedia; Los ausentes, comedia; A campo traviesa, comedia; La vida sigue, comedia; La señorita está loca, comedia; Rosa del mar, comedia.

Rafael Sepúlveda. Frutas al natural.

Victoriano Serra. *Viaje improvisado,* zarzuela, música del maestro Teodoro San José.

Francisco Serrano Anguita. El último episodio, comedia en tres actos.

Señor Silva Aramburu. La fiesta de la alegría, revista en colaboración con Paso (hijo); El terror de las mujeres, zarzuela en un acto, en colaboración con Paso (hijo), música de Velasco; La mesonera de Pinto o el Corregidor burlado, en colaboración con Paso (hijo).

Alfonso de Sola. La duquesa de Tabarin, opereta italiana en tres actos, adaptada al castellano.

Pedro Solana. La jauria, adaptación de la novela de Balzac Eugenia Grandet, en colaboración con Torres.

Antonio Soler. El frente de batalla, estrenado en el Teatro Cómico. Isidro Soler. Los hijos del arroyo, melodrama; Los traperos, saine te melodramático en un acto.

F. de Sorel. *Reina Luna*, opereta de Linke, adaptada en colaboración; *La huelga*, drama en colaboración; *Desde arriba*, poema dramático en un acto y en prosa.

Antonio Sotillo. El amo, comedia en tres actos y en prosa, adaptada al castellano.

Luis Suñer Casademunt. Fualdés, drama en siete actos y ocho cuadros, traducido; Entre bobos anda el juego, refundición; La carcajada, drama en tres actos, adaptado; Fantomas, melodrama detectivista en siete actos divididos en ocho cuadros, arreglado; El jorobado, drama en diez actos, arreglado; Los pastorcillos en Belén o el nacimiento del Mestas, drama sacro en cinco actos divididos en veinticuatro cuadros, en verso, refundición y arreglo, música de Ranz; La taberna, drama en ocho actos; El último cartucho, drama episódico militar en cuatro actos, arreglado; La verdad sospechosa, comedia en tres actos, refundición; Los intimos, comedia en cuatro actos, arreglo en colaboración con Paso; El beso de la gitana, zarzuela arreglada.

Ramón S. Varona. Las piedras de Judea, comedia en tres actos y en prosa.

Enrique Tedeschi. Lulú, comedia adaptada; El palacio de la marquesa, comedia en tres actos adaptada en colaboración con Fernández Lepina; El obscuro dominio, drama en tres actos, traducido y adaptado en colaboración con Parmeno; La maestrilla, comedia en tres actos, versión castellana en colaboración con Fernández Lepina; Un buen amigo, comedia en tres actos, en colaboración con Fernández Lepina la adaptación.

Joaquín Tellez de Sotomayor. La póliza de peseta, entremés; La reina amazona, zarzuela en tres actos, en colaboración, música de María Rodrigo; El capricho del regente, zarzuela, música de Rincón.

Luis de Terán. La patria, drama en tres actos.

Alfredo Testoni. La aventura del coche, comedia en tres actos, adaptada por Tedeschi.

Enrique Thuillier. La muerta viva, melodrama, adaptado al castellano; Mister Beverley, comedia en cuatro actos, traducida. E. Torralva Beci. Astrea, drama en tres actos; En servicio de Dios, drama en tres actos.

Francisco de Torres. La suerte de la fea..., zarzuela en un acto, en colaboración; El alegre Jeremias, película cómica en un acto, en colaboración, música de Alonso; Música, luz y alegria, revista en un acto, en colaboración, música de Alonso; La herradura de Su Excelencia, zarzuela en colaboración, música de Martínez Abades; El general Papillons, zarzuela en colaboración, música de Taboada Steger; El vidente Picavea, juguete cómico en dos actos, en colaboración; La perfecta casada, institución de libre enseñanza para mujer, dividida en un año de preparatorio y una reválida en prosa y verso, música de Alonso. Todas estas obras están escritas en colaboración con Aurelio Varrela.

Angel Torres del Alamo. Colaborador de Antonio Asenjo: véase este último.

Diego Tortosa. La mujer española.

Felipe Trigo. *Trata de blancas*, comedia en tres actos; *La eterna victima*, comedia en tres actos.

Miguel de Unamuno. Fedra, arreglo de la tragedia.

Javier Valcarce. Los nidos de antaño, comedia.

Alberto Valero Martín. Más allá de la muerte, drama; Castilla madre, poema místico en un acto.

Diego Valero. El Hijo de Dios, sainete.

Gonzalo Valero Martín. *La bestia humana*, boceto de comedia; *El puesto de agua*, zarzuela.

Ricardo Valero. El amor vence, comedia en un acto y en prosa.

Ramón Valle-Inclán. Fuente ovejuna, refundición; La marquesa Rosalinda, comedia original.

Julio Vallmitjana. *La mala vida*, drama en tres actos; *Montañas blancas*, drama en cuatro actos. Este autor se estudia extensamente en el Apéndice dedicado al Teatro Catalán.

Enrique Vargas (Minuto). El sevillanito, sainete lírico, música de Prudencio Muñoz.

Luís Vargas. Santo con gracia, sainete andaluz; Perico Pérez Pintado, juguete cómico en tres actos, en colaboración con G. del Castillo.

Ventura de la Vega. Lo que a usted no le importa, sainete lírico en un acto y tres cuadros, música de los maestros Marquina y Cabas.

Antonio Vidal. El capricho de una reina, caricatura de opereta en dos actos, en colaboración con Antonio Paso.

Alfonso Vidal y Planas. Santa Isabel de Ceres, tragedia popular en

cinco actos; El señorito Ladislao, drama, en colaboración con Antón del Olmet.

Antonio Viergol. S. M. el couplet, revista, música de Calleja; La copla del amor, zarzuela, música de Valverde y Foglietti; La hija del guarda, zarzuela cómica, música de Calleja; La Europea, zarzuela, música de Padilla; Liga matrimonial, fantasía cómico-lírica en un acto, música de Calleja.

Francisco Villaespesa. Una partida de ajedrez, leyenda dramática en un acto, arreglada en verso castellano; La leona de Castilla, drama en tres actos, en verso; Judith, tragedia bíblica en tres actos y en verso; El rey Galaor, tragedia en tres actos y en verso; La Gioconda, tragedia en cuatro actos, traducción; El halconero, poema trágico en tres actos; Era él, poema en un acto; Doña Maria Padilla, drama histórico en tres actos; Aben-Humeya, tragedia morisca en cuatro actos y en verso; El alcázar de las perlas, poema en cuatro actos; La maja de Goya, drama en tres actos y en prosa.

Luís Villalba. *Música prohibida*, diálogo, estrenada en febrero de 1910.

Ramón Villarino. *Piedras galayas*, drama en tres actos de costumbres regionales.

Francisco de Viu. Así en la tierra..., drama en tres actos; Las nubes, comedia; La flor de Córdoba, drama en tres actos.

Fiacro Yrayzoz. Lola Montes, zarzuela cómica en un acto, música de Vives; Patria nueva, revista en colaboración con Merino; La perla negra, zarzuela; La guedeja rubia, cuento de Bocaccio, en un acto y tres cuadros, música de Lleó; ¡La maldita bebida!, sainete madrileño en un acto; ¡Ábreme la puerta!, zarzuela, música de Vives; El país de pandereta, revista fantástica cómico-lírica, música de Jiménez y Lleó; Machaquito o el gato negro, viaje cómico-lírico, música de Quislant.

Eduardo Zamacois. Los reyes pasan, comedia.

Jaime de Zaragoza (seudónimo del Conde de Coello de Portugal). Las de Ulloa, comedia en tres actos.

Antonio Zozaya. ¡Misterio!, tríptico en prosa, estrenado en el Teatro Español.

Terminada nuestra labor de citar someramente a los autores que en el transcurso de los veinticuatro años que llevamos de siglo han desfilado, con más o menos fortuna, por los escenarios españoles, vamos a consignar nuestra humilde opinión sobre el drama moderno.

Si las novelas naturalistas tienen algo de repugnante, no podremos en cambio por menos de confesar que el drama realista es preferible al impregnado de romanticismo. Toda esa palabrería que se pone en EL DRAMA MODERNO. los labios de un hombre para decir sencillamente a una mujer que la ama, resulta innecesaria y, por lo tanto, insulsa. La pasión es refractaria al razonamiento; las perífrasis huelgan, y nada es más elocuente que esta frase pronunciada con voz trémula: ¡Te amo! El amor es un afecto que nos lleva hacia un objeto y nos acerca a él por razón de su bondad, de su perfección, de su belleza. El amor más puro es aquel que no se funda en los placeres sensuales, ni en el interés personal, el que estriba más bien en las cualidades morales que en la perfección física del objeto amado, y en los servicios prestados sin la idea de obtener otros en cambio, más bien que en los que se prestan con la esperanza de que sea provechoso el agradecimiento. Algunas veces tiene el amor por fundamento, además de las ideas de perfección, de bondad y de belleza, la conformidad en las inclinaciones, en las ideas, en los caracteres y en las costumbres.

En el Teatro deben desaparecer todos los convencionalismos, si queremos que la escena sea vasto campo de observación; y para realizar aspiración tan justa, es indispensable proscribir la elocuencia, inconcebible siempre en accesos de dolor profundo o en arranques producidos por una alegría delirante. Las situaciones más solemnes pierden todo el interés cuando un lenguaje aderezado por el ingenio prueba que el que habla es dueño de sí mismo. Para el Teatro, en esos momentos que revelan grandes explosiones hijas de un infortunio que pone en peligro la existencia, o de una dicha que puede llevar la locura al cerebro, las frases entrecortadas son irreemplazables. El hombre artificial no puede ser digno de estudio, y artificial es seguramente el que en horas trágicas se dedica a producir frases sonoras. A ver quién se atreve a conciliar las impresiones profundas, expresadas del mismo modo que se pronuncia un discurso académico con la psicología. ¿Se pretende que el ingenio luzca? Pues el drama queda deslucido porque en él la psicología brilla por su ausencia. Una lucha tremenda sostenida por la conciencia del deber es enemiga de las disertaciones; la verdad sólo puede dar carta de naturaleza en esos casos a monosílabos, exclamaciones y ademanes que expresen los afectos dominantes; lo contrario es crear situaciones falsas.

LA NOTA CÓMICA.

Cuando aparece en los escenarios alguna obra que provoca la risa, los detractores de la alegría claman contra ella, porque nos aparta de cuanto se relaciona con nuestra lucha cotidiana, pareciéndoles mentira que existan escritores capaces de concebir tranquilamente asuntos de tamaña frivolidad. Pero lo que más les indigna es que el público asista a la aparición de una obra nueva, en la que no se ofrece la menor alusión a las horas presentes, haciendo creer que vivimos

en el mejor de los mundos, y que las gentes pueden dedicarse a reir enredos amorosos, sin ninguna otra preocupación, es verdaderamente intolerable.

En cuanto a los adaptadores, atentos a la producción escénica ajena, y particularmente a la francesa, pudiera adquirir positivo interés. Las traducciones de farsas bélicas no tendrían interés para los españoles; pero como empieza a notarse la falta de originales cómicos adaptables, claro es que ha de arribar a ciertas plumas con caracteres de catástrofe, dado lo que ya espigaron en lo antiguo. Mientras los dramaturgos transpirenaicos callan, atentos, sin duda, a la pulsación universal y a la germinación de las futuras ideologías, la docilidad circunstancial de los autores frívolos completaría la quietud de un Teatro que habría de alimentarse tan sólo de lo viejo. Y como nuestra vena cómica suele ser tributaria de la exótica, espantan los caminos que nos veremos obligados a recorrer si se suspende la importación.

El Teatro poético de nuestros contemporáneos, esencialmente lírico, queda reducido a la labor escasa de Eduardo Marquina, a Francisco Villaespesa, a López Alarcón y a Rey Soto. A quién más? Unos ensayos, afortunados por cierto, de Valero Martín, Adolfo Aponte, Cienfuegos y dos o tres más de nombre obscuro. De todos los que citamos, apenas un par de ellos tienen fibra dramática, y siempre, en la labor de todos, la forma externa, el verso, avasalla, diluye la acción de la obra. El dramaturgo, dominado por el poeta, titubea y se desorientá para dar rienda libre a su inspiración y perderse en las frondosidades líricas de verdaderas composiciones poéticas, ajenas a lo que es la obra misma. Muchas de estas producciones eran magníficos libros de versos, en que la comedia no pasaba de ser un simple accidente que permitía a los actores salir a escena y recitar el producto admirable del estro poético del autor. No se han dado cuenta bien, los que en materia de enseñanza laboran, de la perfecta y definida misión que el Teatro poético encierra en cuanto a materia educativa se refiere. Nada hay que más impresione ni que más haga sentir, no al hombre, sino al adolescente y al niño, que la narración poética. La hiperbólica exaltación de las virtudes ciudadanas por el Arte aplicado a la enseñanza, o más bien, en un sentido amplio, a la Pedagogía, es uno de los motivos de estudio hoy en el extranjero. Hay que enseñar a sentir para que se aprenda a ser bueno, porque la Belleza apenas se concibe sin ir fundida con el Bien.

Hay una doble misión en el Teatro poético que no debe pasar inadvertida para los pedagogos y para los gobernantes. Una obra dramá-

LAS ADAPTA-CIONES

EL TEATRO POÉTICO LÍRICO. tica en verso puede educar el sentimiento, crear sensaciones de bondad, de grandeza, puramente estéticas, y, a la par, debe de ser libro de moral, tratado de ética que, gráficamente, designe el camino a seguir en los graves problemas que sobre las mezquindades materiales se presenten en la vida de los hombres. Es un dolor inmenso que el pueblo de una constitución espiritual noble y rica, por olvido o falta de interés de sus maestros, deje pasar inadvertidos los caudales de placeres del alma que encierra el Arte, que a todos iguala, porque sabe fundir sentimientos con el fausto de su lumbre esplendorosa.

LOS IMPUESTOS TEATRALES.

No hace mucho tiempo que, con motivo de la aprobación de los presupuestos del Estado, los empresarios de teatros protestaron contra los acuerdos de los municipios de recargar un tanto los ya insoportables tributos que sobre los espectáculos públicos pesaban; pero los propios empresarios sabían que esas protestas eran de un platonismo perfectamente ineficaz y coincidían en profetizar un inevitable cierre de todos los teatros españoles. Es imposible que puedan seguir funcionando si sus tributos ascienden a cerca del 40 por 100 de los ingresos totales. Mucho más imposible si los Ayuntamientos recargan los impuestos. No se trata solamente, y hasta es innecesario argumentarlo, de la conveniencia, de la necesidad, más bien, de los teatros considerados como incubadores de la cultura popular. El Teatro, como ha dicho atinadamente un ilustrado cronista, es el libro de los que no leen, es asilo espiritual después de la lucha cotidiana, es semillero de ideales. Pero el problema debe enfocarse desde puntos de vista prácticos. ¿Qué razón existe para que se imposibilite la vida de las empresas con impuestos de tal modo excesivos? ¿No es el teatro una industria y no viven a su amparo miles y miles de familias? Actualmente hay en España triple número de coliseos que hace treinta años, y una porción de locales destinados a las proyecciones cinematográficas. La renta de los edificios destinados a espectáculos públicos se ha duplicado, los derechos de propiedad intelectual son mucho mayores, los sueldos de artistas han aumentado también. Aparte el impuesto del timbre y la contribución, se han creado nuevos tributos: la mendicidad, el de utilidades... ¿Y para qué hablar de la diferencia de gasto en las decoraciones, mobiliario, trajes y servicios accesorios que ahora se estilan en la presentación de las obras? Por otra parte, las orquestas, capítulo importantísimo en la hoja de gastos de los teatros líricos, cobran sueldos mucho mayores que los que solían percibir antes de la organización de sus sociedades.

Puede afirmarse, sin temor a incurrir en error, que el gasto de un negocio teatral es ahora doble que hace treinta años. Por eso es absur-

do y peligroso que el Estado y los municipios olviden la importancia social y educativa de los teatros, echando sobre ellos la carga abrumadora de impuestos que no puede soportar industria alguna. No tendría nada de particular que, contra la injusticia contumaz de los poderes públicos, se reunieran todos los que del Teatro viven: actores, cantantes, músicos, autores, compositores, escenógrafos, carpinteros, electricistas, acomodadores, tramoyistas, sastres, tipógrafos, fijadores de carteles, maquinistas, limpiadoras, etc., etc., y recurrieran todos juntos a los medios más extremos. Son muchos, muchísimos millares de familias que no podrán resignarse a la miseria, que no tolerarán la abusiva conducta que Ayuntamientos y Estado siguen con los teatros, mientras el juego no rinde un solo céntimo de utilidad a la Hacienda y se da el vergonzoso espectáculo de tolerarlo en todas partes. Con estos antecedentes, ¿verdad que llegará un día en que se acaben los cándidos señores que destinen su dinero a las empresas teatrales?

Centralizando nuestras observaciones sobre asuntos teatrales, diremos que Madrid es una población poco aficionada a las sensacionales propagandas. Así sucede que un hombre que por la calle va con unos letreros anunciando cualquier industria causa la admiración de las gentes hasta el extremo de ser acompañado por calles y plazuelas. Pero si esto sucede en todos los órdenes de la vida comercial, en los asuntos teatrales apenas las empresas se atreven a salir de la vulgar gacetilla, las bandas anunciando el éxito y, a lo sumo, en muy contados casos, unos pequeños entrefiletes en los diarios. Sin embargo, en otras provincias, sobre todo durante el verano, se acostumbra anunciar las novedades teatrales en los periódicos como si se tratase de nuevos específicos. La capital española que bate el *record* en las propagandas es Barcelona, y ocurre que para llamar la atención de las gentes se ven anunciadas cosas verdaderamente peregrinas.

Como prueba de estas últimas palabras, a continuación copiamos un cartel del Teatro Tívoli, de la ciudad catalana, que si tiene la paciencia el lector de leerlo, seguramente lo encontrará festivo. Dice así, con toda clase de variantes en los tamaños de letras: «Teatro Tivoli.—¡Vivan los libretistas cómicos!—Todo el mes de noviembre, asombro de los asombros de programa.—Todas las noches.—El asombro de Damasco.—120 trajes confeccionados en los talleres de Paquita.—Dos decoraciones hermosas del señor Castells.—La bailarina rusa emínente Nacradinik.—4 negros auténticos.—Dirección, A. Fernández.—Maestro concertador, M. Cabas.—Cada traje vale un dineral, ihasta los de los comparsas!—A la representación asistirán los autores, Paso, Abati y Luna.—El mejor elogio de sus libretistas es que

PROPAGANDAS
Y ANUNCIOS.

vale más que uno de sus más grandes éxitos, El orgullo de Albacete, y que Luna, autor de Los cadetes de la reina, Molinos de viento, etcétera, etc.—El asombro de Damasco será una obra, una página musical que enaltecerá su repertorio, digno de figurar con Chapí, Usandízaga y Caballero, y que donde en la actualidad se cotejen las inspiraciones de Luna con los músicos vieneses, son éstos unas cafeteras rusas al lado de nuestros músicos Luna, Vives, Chapí y Giménez.—¡Vivan los músicos españoles, orgullo y honra del pentagrama del mundo!»

¿Qué les ha parecido a ustedes? El que después de leídas estas cosas no vaya a la función, es que no siente la pícara curiosidad, y como ésta es vicio de todos los humanos, pues...

MONUMENTOS W HOMENAJES.

Para terminar. El 25 de junio de 1913 se inauguró el monumento que la villa y corte de Madrid dedicó a los saineteros madrileños, erigido en la Glorieta de San Vicente. Asistió, representando al Rey, la Infanta Isabel. Dignísima siempre de la representación real, pudo ostentarla la egregia dama ese día con todo el resplandor de una majestad bien cimentada en el amor popular, porque la Infanta Isabel, la ilustre princesa, es, puede decirse, la primera madrileña. Pasó S. A. a un estrado en que hacían guardia los maceros del Municipio. Al pie la recibieron el alcalde, el gobernador, la insigne escritora Sofía Casanova y los señores Sánchez de León, representando a Mariano de Cavia; Antonio Casero, que representaba al ex alcalde señor Francos Rodríguez; Santamaría, académico de Bellas Artes; Rosón, concejal que representaba a la señora viuda de Chueca; Bretón, Pérez Casas, Larrubiera, Zubiaurre, Pérez Zúñiga, Alvarez Ouintero (Joaquín v Serafín) y los concejales señores Mesonero Romanos, Piera, Aragón y Buendía y el secretario del Ayuntamiento, señor Ruano.

Rodeando los jardinillos se hallaban los niños de las escuelas de San Ildefonso, Aguirre y la Paloma, y frente a la verja de la estación del Norte, los milicianos nacionales, con bandera y música, que, por cierto, llegaron cuando había empezado ya la ceremonia. La Infanta tiró del cordón preparado, y fué descorriéndose la tela de los colores nacionales que envolvía el monumento. Tocó en aquel momento la banda municipal la marcha de *Pan y toros*, y después otras composiciones madrileñísimas de Barbieri y Chueca. El alcalde pronunció un discurso en el que, por cierto, al hablar de Chueca, dijo que «hizo la única «Gran Vía» que han logrado ver los madrileños.» La presencia de la Infanta no fué bastante a contener la hilaridad general. El señor Ramos Martín leyó unos inspirados versos. El maestro Bretón un breve e intenso discurso de loa a Barbieri y Chueca, en nombre del Con-

servatorio. Antonio Casero leyó unas cuartillas de Tomás Luceño enalteciendo a los grandes saineteros don Ramón de la Cruz y don Ricardo de la Vega. Y, por último, un hijo de éste leyó unos versos de gracias, en memoria de su padre. Seguidamente se firmó el acta, extendida en un artístico pergamino, obra del empleado municipal señor Manzano. Durante todo el día desfiló mucha gente por ante el monumento, que es, por su originalidad y buen gusto, una de las mejores composiciones de Coullaut Valera.

CAPITULO V

Los teatros de Madrid en el siglo xx.—Inauguraciones, compañas y campañas teatrales.—Los teatros en provincias.—Curiosidades.

Con objeto de no hacer pesado y monótono este capítulo, consignaremos de cada teatro las noticias de mayor interés para el objeto de este trabajo.

TEATROS DE MADRID.

Coliseo Imperial.—Al inaugurarse la temporada teatral en el lindo teatrito de la Concepción Jerónima, en 19 de septiembre de 1913, decía un periódico con referencia al teatro popular: «Una empresa rica y de un decoro artístico irreprochable, la de la Princesa, mantiene hace varios años los prestigios de nuestra dramática, equiparándola, casi siempre con ventaja, a la de los restantes países. En la Comedia la buena voluntad de Tirso Escudero procura hacer compatible la defensa de sus intereses con el ennoblecimiento de nuestro Teatro moderno. En los restantes coliseos de verso, o reina un desbarajuste absoluto en materia de orientación y administración, como en el Español, o laboran con vistas a la taquilla, sirviendo insulseces anodinas a la indiferente contemplación de los burgueses, como Lara. Tenemos, pues, un teatro donde se han refugiado el buen gusto y la literatura, y dos o tres que son negocios puramente, con los cuales no deben rezar sino las cuentas del abono y la nómina de la compañía. Pero, ¿y el teatro del pueblo? En Madrid no ha existido nunca, precisamente porque ha sido cuna de la zarzuela, que ha intentado llenar cerca de la masa los fines estéticos que al drama y a la comedia están encomendados. El género chico se ha hecho dueño de los públicos populares, los ha educado en el chiste fácil, en el aspecto burdo y convencional de la vida, los ha llenado de estribillos de cuplés, de astracanadas desconcertantes, los ha enseñado a aplaudir a tiples gordas y a actores cómicos grotescos y retorcidos, los ha hecho asequibles a la emoción melodramática y cursi, los ha separado de cuanto signifique afinación de la sensibilidad, cultivo de las ideas, visiones nobles, originales y fuertes de las cosas. Después de aplaudir en una temporada El pollo Tejada en Apolo, se rió grandemente en la Princesa con La intrusa, que representó Morano.

»Luego el cinematógrafo arrollador acabó de estragar el gusto de las gentes, les privó de la sensación y de la emoción por la palabra. les acostumbró a la rapidez vertiginosa en la acción, elevó al folletín a la categoría de dogma literario, le acostumbró a la frivolidad y dislocó más todavía el sentido de lo cómico, haciendo de los mimos de la película los substitutos de los graciosos teatrales. En este momento apareció el teatrito de comedia en los barrios madrileños más populosos. Primero, tímidamente ensavó a hacer juguetes cómicos y obritas de poca importancia. Luego, audazmente fué trasplantado el repertorio de los teatros caros a su cartel, haciéndole asequible, por la baratura de sus precios, a todos los espectadores. Y así, laborando tenazmente, reconquistó a los elementos populares y hasta llegó a competir, en más de una ocasión, con los escenarios encopetados. Hoy el teatro popular está representado por estos coliseos donde una compañía modesta, pero entusiasta, se disciplina en el estudio, para educar y preparar a sus oventes la comprensión de obras de una categoría literaria superior. La labor de estos teatros de barrios es. pues, educadora, y a ellos se debe, indudablemente, el resurgimiento de la afición al género dramático, que vuelve a ser, siguiendo la tradición, el más acorde con las inclinaciones de la muchedumbre. En esta temporada, Enrique Borrás y Antonio Palomero realizarán en Price una vulgarización de los clásicos y una difusión de los más renombrados autores contemporáneos.

»Paralelamente, en los pequeños teatros llegará a todos lo mejor que se hava estrenado en los últimos años, y los principiantes tendrán ocasión de darse a conocer, sin el peligro de la severidad de un público poco indulgente por exceso de conocimientos. El Coliseo Imperial es el que más se ha distinguido por su pulcritud y su excelente plan en esa obra de acercarse al gran público para iniciarle en las bellezas del drama y la comedia modernos. Hace tiempo que actúan en el Imperial compañías brillantes por su conjunto y sus buenos propósitos. La de este año es indudablemente de un mérito superior a las de los anteriores. Figuran en ella Matilde Asquerino, una linda y elegante actriz que ya ha sido aplaudida otras veces en la Corte: reaparece después de una ausencia de dos años. Su aptitud, su talento v sus maneras distinguidas hacen de ella una notable intérprete de la comedia. Josefina Cobeña, que merece también un elogio especial por su discreción. Ramón Gatuellas, un actor «hecho,» con personalidad y conocimientos que le llevarán al triunfo. Aguirre, que es un excelente actor cómico, fino e inteligente. Espejo, veterano de la escena. Hortelano, que se apresta a ganar esta temporada aplausos unánimes.»

En 28 de agosto del 1919 la empresa de este teatro hizo circular el siguiente anuncio: «Correspondiendo a las importantísimas mejoras efectuadas en el local, actuará en él durante la temporada próxima una excelente compañía, formada por valiosos elementos artísticos, al frente de la cual figuran: como director, el eminente actor Manuel Vigo, de gracia fina insuperable; la primera actriz Concha Torres, cuya flexibilidad de talento la ha permitido triunfar en los más diversos géneros drámáticos, y el primer actor Manuel Soto, de consolidado prestigio. Completarán el elenco otros nombres ventajosamente conocidos por el público, tales como los de María Comendador, Mercedes Orejón, Guadalupe Muñoz Sampedro, Constante Viñas, Aguirre, Martori, etc., etc. La empresa, prolongación de la que fundó este teatro, se propone enlazar la temporada actual con el recuerdo de las mejores campañas que en el Coliseo se han hecho, contando para ello con estrenos de los señores Linares Rivas, Alvarez Quintero, Muñoz Seca, Abati, Reparaz, Estremera, Lepina, Pacheco, etc., sin perjuicio de cultivar el más variado y moderno repertorio, como es tradicional en aquella casa.

Gran Teatro.—En agosto de 1909 continuaban en este teatro las representaciones de La pajarera nacional y Dora, la viuda alegre. La señorita Farinós cantó La viuda alegre con un gusto exquisito; su voz de timbre delicado y su notorio talento obtienen grandes y merecidos aplausos. Lo mismo decimos de la señorita Sanford, que en La pajarera nacional, sobre todo, luce cualidades singulares, así como la señora Torregrosa, una tiple cómica de primer orden. De ellos sobresalen los señores Medel, Lia, Agud y Díaz de la Vega. El sábado de Gloria de 1913 se inauguró este teatro con una compañía de zarzuela española, bajo la prestigiosa dirección de don Miguel Ramos Carrión. He aquí la lista de la compañía: Primeras tiples: señoritas Angeles García Blanco, Pilar Pérez y Cándida Suárez. Primeras tiples cómicas: señoritas Natalia Daina, Trinidad Rosales y Blanca Suárez. Tiples características: señorita Amparo Astort, y señora Consuelo Vila. Segundas tiples: señoritas Paulina Abell Garrido. Guiomar Conde, Carmen Daina, Dolores Girón, Josefa Girón, Josefa Marín, Adela Martino y Candelaria Raso. Primer actor y director, Enrique Lacasa; primer tenor, Rafael López; primer bajo, Ramón Casas; primeros barítonos, Angel de León, José Sala; primeros tenores cómicos, Eduardo Mercén, Jaime Nart; primeros actores cómicos, Miguel Lamas, Rodolfo Recober, Robustiano Ibarrola; actor genérico, Agustín Hidalgo; actores, Vicente López, José R. Morales, Isidoro Morilla, Leopoldo Norzagaray, Alfredo Suárez. Maestro director y concertador, Cosme Bauzá; maestros, Germán Alvarez, José Gómez; apuntadores, Andrés F. Anglada, Juan Fernández. Cincuenta coristas de uno y otro sexo. Doce bailarinas. Cincuenta profesores de la Sociedad de Orquesta de Madrid. Pintores escenógrafos, Luís Muriel y Muriel Castellanos. Maquinista, José Otero Charamelli; mueblista y atrecista, Vázquez Hermanos; electricista, Bruno Perea; peluquero. Alcáraz; sastre, Juan Villa; archivo, Sociedad de Autores españoles. Representante de la empresa, don Isidro Soler; contador, don Juan Bengoechea: director artístico, don Miguel Ramos Carrión. La empresa contaba con las siguientes obras: Palmas y luces, de los señores Alvarez Quintero, música del maestro Bravo; Pan de Viena, de don Antonio Estremera, música del maestro Calleja; La flor de loto, del señor Martínez Sierra, música del maestro Vives; El remendón, del señor Tristán Larios, música del maestro Jiménez: Fantasia, de don Jacinto Benavente; El baile de los apaches, de don Miguel Echegaray, música del maestro Vives; El cuento verde, de don Carlos Arniches; La miel de la abeja, de don Manuel Linares Rivas; El oro y el moro. de los señores Perrín y Palacios, música del maestro Jiménez: Ovación v oreja, de don Ceferino Palencia; La maga de Oriente, de don Sinesio Delgado, música del maestro Serrano; Anfitrión, de don Antonio Ramos Martín y señor Ferraz y Revenga, música del maestro Lleó. Las obras que se pusieron en escena la noche de la inauguración fueron las siguientes: Las bravias, de López Silva, Fernández Shaw y Chapí; Marina, de Camprodón y Arrieta, y Solico en el mundo, de los Alvarez Ouintero: La tempranica, de Romea y Jiménez.

En junio de 1916 actuó la compañía de ópera italiana de don Arturo Baratta, haciendo una brillante campaña. Después se convirtió el teatro en Palacio del Cinematógrafo, para la proyección de películas.

Jardines del Buen Retiro.—En julio de 1913 se inauguró este teatro con la compañía de opereta siguiente: Señoras: Anita Patrizi Granieri, Jole Bertini, Alba de Chiaris, Zelinda Tati, Elisa Patrizi, Jole Patrizi, Elettra Favi, Bice Ruggeri y Blanca Retta. Caballeros: Amadeo Granieri, Fausto Eleonori, Raffaele Vizzeni, Adrio Marchetti, Antonio Bertini, Vittorio Schezzi, Gaspare Favi, Giuseppe Battaglini, Maulio Severini, Augusto Petrucci, Antonio Riccobono, Angelo Meriggioli. Coros: Diez y ocho señoritas y diez caballeros. Maestros concertadores y directores de orquesta: señorita Annina Cappelli, señor Raffaello Ristori. Director de escena: Felipe Tati. En años sucesivos hubo de todo en este teatro de verano: género chico, variedades, conciertos, patines y otros recreos.

Odeón.—El 16 de junio de 1917 se inauguró este espléndido teatro,

que es uno de los edificios más suntuosos de Madrid. El Odeón ha sido construído en uno de los sitios más céntricos de la Corte, ocupando buena parte del espacio de los antiguos solares del Ministerio de Fomento, en la calle de Atocha, frente a la desembocadura de la de Carretas, donde será pie forzado para la formación de una gran plaza. Es un coliseo soberbio, a la par que elegante y sobrio, el más capaz y el más artístico de la Corte después del Real. Sus proporciones son monumentales, y sencilla y artística su fachada, que da a dos calles. Aunque no obedece fielmente su construcción a un estilo determinado, en ella se armonizan perfectamente los estilos clásico y moderno. De mucho gusto son los relieves, frisos y ornamentos de los grandes huecos de la fachada. Armonizando con ellos dan una viva sensación de arte, por su exquisito gusto, las vidrieras que sirven de fondo a las verjas de entrada, así como todas las instaladas en los ventanales. El cornisamiento general es muy bello, principalmente la gran rotonda del ángulo, sostenida por clásica columnata. En la planta baja están instalados los cuartos de los artistas con toda comodidad y «confort.» En esa misma planta están también la peluquería, archivo, vestíbulo para artistas y diversos servicios de higiene.

La sala de butacas, espaciosa y elegante, está dispuesta con una pendiente muy bien estudiada que permite que desde cada una de las 500 butacas se domine perfectamente el escenario, y además las señoras podrán asistir a las representaciones con sombrero, sin molestar a ningún espectador. Cuenta el nuevo teatro con seis pisos de palcos, de ellos tres con anfiteatros centrales, siendo la disposición de los voladizos de éstos completamente distinta de las de los demás teatros, así como las líneas de la sala, pues ha sido substituída la forma largada o de herradura por la elíptica, cuyo eje mayor es paralelo al escenario, pudiéndose ver todas las localidades desde una cualquiera de ellas. La iluminación del Odeón es espléndida y está muy bien combinada. El nuevo teatro tiene todas las comodidades apetecibles, y en su construcción no se ha reparado en gasto ni en sacrificio algunos para ponerlo a la altura de los mejores de Europa. Abrió sus puertas con la ópera de Massenet *Manón*, asistiendo la familia Real.

Palace-Guignol.—En septiembre de 1917 se inauguró el Teatro Guignol, construído en el Palace por el inteligentísimo escritor Enrique López Marín. La instalación es primorosa, confortable y risueño el local, accesibles los precios para todas las clases sociales, y culta la orientación artística que imprimió López Marín al espectáculo. Baste con añadir que en el diminuto escenario, dotado por cierto de mecanismos perfectísimos, se representaban obras de Shakespea-

re, de nuestros clásicos del Siglo de Oro, de Zorrilla y de Benavente. Salón Nacional.—En enero de 1910 se estrenó en este teatrito, que dirigía José Francés, el drama en un acto, original de Pedro Mata, En la boca del lobo, con el siguiente reparto: Enriqueta, señorita Acosta; Paca, señorita Azúa; Manolo, señor Llopis; Un inspector, señor Arcas; Un agente, señor Orejón; El sereno, señor Benavides. En febrero del mismo año se estrenó una comedia gran-guiñolesca de Rafael Leyda, titulada De siete a ocho, siendo un éxito completo y distinguiéndose en su interpretación las señoritas Acosta y Montero y los señores Llopis, Moreno y Fernández Gil.

Salón Regio.—He aquí la lista de la compañía cómico-dramática que en mayo de 1914 actuaba en este teatrito, con la dirección del primer actor don Salvador Soler. Actrices: Rafaela Latorre, Felisa Boisgontier, Asunción Mateos, Enriqueta Ruíz, María Mateos, Rosario Jiménez y Rosa Canto. Actores: Salvador Soler, Fernando Montenegro, Mario Sancho, Agustín Povedano, Luís López Conejo, Manuel París, Manuel Jaime, Emilio Romero. Después se convirtió en salón de proyecciones cinematográficas.

Teatro A. B. C.—El 4 de diciembre de 1918 se celebró en este simpático teatro una función organizada por los obreros de la Maestranza de Artillería y dedicada a la excelsa Patrona del Arma. Se representaron las obras *El gorro frigio*, *El asistente del coronel* y *El contrabando*, con intercalaciones musicales y coreográficas a cargo de la orquesta del maestro Romero, de las niñas Carmen y Pilar González, niña Quirós y Julián Sedano, al que acompañó una banda de guitarras y bandurrias. También el señor Junoy hizo algunos experimentos de ilusionismo.

Teatro Alvarez Quintero.—He aquí la lista de la compañía que actuó en este teatro en 1914. Actrices: María Anaya, María Abienzo, Concepción Esther, Isabel Garcés, Elena F. Anaya, Carmen Muñoz, Elvira Marín, Virginia Navares, María Victorero. Actores: Francisco Cejuela, Juan Espantaleón, Juan Espantaleón (hijo), José Guirao, José Hortelano, Marcelino Ornat, Rafael Requena, Eduardo Ramos y Nicolás Rodríguez. Apuntadores: Francisco Catalán y Angel F. de Torres. Representante de la empresa, Isidoro Morilla. Director del sexteto, Agustín Bódalo.

Teatro Apolo.—En la primera semana del mes de septiembre de 1913 se celebró la inauguración de la temporada con la siguiente compañía: Director, Enrique Chicote. Actrices: Carmen Andrés, Isabel Carceller, Paula Cortés, Carmen Crehuet, Julia Domínguez, Inés García, Piedad Gavilán, María Gavilán, Pura Gurina, María Hernández,

Rosario Leonis, Estela Mendo, Angela Morais, Elisa Moreu, Francisca Nava, Pilar Prez, Juana Pérez Stela, Candelaria Raso, Mercedes Salas y Luisa Santamaría. Actores: Vicente Carrión, Antonio Castañé, Manuel Fernández, Luís Físcher, Vicente García Valero, Emilio Gutiérrez, Robustiano Ibarrola, Miguel Lamas, Valeriano León, José Ontiveros, Carlos Román, Carlos Rufart, Isidro Sotillo y César Vércher. Cuarenta coristas. Cuarenta profesores de orquesta. Maestros directores y concertadores: Luís Foglietti y Pedro Badía. Representante artístico, Vicente Carrión. Apuntadores: Luís Carceller y Rufino Suárez. Sastrería, Juan Vila. Mueblista, Hijos de Piñuela. Atrecista y guardarropa, Eduardo Delgado. Peluquería, Viuda e hijos de Rafart. Maquinaria, José Otero. Electricista, Antonio Cambronero. Archivo, Sociedad de Autores Españoles. Pintor escenógrafo, José Martínez Garí. Representante de la empresa, Antonio Fanosa. Contador, M. La-Fuente. Agente de la empresa, Salvador González. El debut de la compañía se efectuó con las obras La patria chica, Molinos de viento, El fresco de Goya y El pretendiente. Anualmente celebra este teatro la fiesta del sainete a beneficio de la Asociación de la Prensa, en la que toman parte todas las compañías de los teatros de Madrid y algunas artistas de varietés.

Teatro Barbieri.—En octubre de 1917, al inaugurarse la temporada teatral, había sufrido este teatro una reforma radical. Interior y exteriormente fué renovado el edificio, ofreciendo grandes comodidades y un confortante aspecto. El patio de butacas, los pisos, el vestíbulo, todo, en fin, sufrió variación. Barbieri constituye desde entonces uno de los teatros mejor cuidados y revestidos de Madrid. El alumbrado también es muy brillante. He aquí la lista de la compañía:

Primera actriz, Lía Emo; otra primera actriz, Luz de las Heras. Actrices: Antonia Baeza, Amparo Cortés, Emilia Dávila, María Luísa Díaz de Escobar, Lía Emo, Carmen García, Milagros Jiménez, Carmen Heras, Luz Heras, Petra Mora, Carolina Serrano y Amalia Suárez. Actores: Luis Echaide, Abelardo Infante de Aragón, José López Echevarría, Arturo Martín, Pedro Martínez, Carlos Nicolau, Rafael de la Raga, Francisco Robles, Antonio Sáez, Eliseo San Juan y Manuel Santander. Apuntadores: Alfonso García y Emilio Ruíz. Representante de la empresa: Manuel Sienes. Representante de la compañía: Alfredo Suárez. Repertorio clásico y moderno. Varios estrenos. Decorado de Muriel, Ainaud, Sancho, Luna y Gayó.

Teatro Benavente.—El 23 de octubre de 1909 se inauguró la temporada en el antiguo Salón Venecia, transformado en teatro y con el nombre del apellido del ilustre autor de *La noche del sábado*. He aquí

la lista de la compañía que con la dirección artistica de Eduardo Zamacois empezó a actuar en este teatro el día antes citado: Primer actor y director, Rafael Calvo; primera actriz, Ramona Valdivia. Actrices: Rosa Cos, Dolores Doré, Pilar Ezquerra, Teresa Guirao, María Hurtado, Obdulia Perea, Consuelo Soriano y Ramona Valdivia. Actores: Rafael Calvo, Joaquín Campos, Delfín Jerez, Marcelino Mijares, Manuel Montenegro, Antonio Palacios, José Salgado, Constante Viñas. Apuntadores: Alvaro Villafranca y Ricardo Vico. Representante: José Delgado. Las obras que componían el cartel de inauguración eran: Lo posible, de Linares Rivas; La confesión, de Dicenta; Nana, nanita, y Los meritorios, de los hermanos Alvarez Quintero; El susto de la condesa y El útimo minué (estreno), de Benavente, y Frio, dos actos, de Eduardo Zamacois.

Teatro del Centro.—El 18 de septiembre de 1919 empezó la temporada artística en este teatro con la siguiente compañía: Actrices: Amparo Alvarez Segura, María Bru, Adela Calderón, Micaela Castejón, María Luján, María de las Rivas, Dolores Roig, Adela Santaeularia, Ascensión Vivero y Margarita Xirgu. Actores: Enrique Borrás, Ramón Gatuellas, Pedro González, José Lucio, Luís D. Luna, José G. Marín, Miguel Ortín, José Rivero, Alberto Romea, Leovigildo Ruíz Tatay y José Trescolí. Representantes de la compañía: Miguel Ortín y Demetrio Alfonso. Muebles, atrezo y guardarropía: Vázquez hermanos. Director del sexteto: don Felipe Martín Pintado. Apuntadores: Roberto Zappino, Manuel Espinosa y Carlos Cirera. Maquinista: José Rodríguez.

Teatro Cervantes.—El 3 de febrero de 1917 se inauguró la temporada teatral con la siguiente compañía: Actrices: Laura Blasco, Angela Cantos, Milagros García Guijarro, Margarita Galabet, Dolores. Larrea, Margarita Larrea, Teresa Molgosa, Elena Monserrat, Matilde Moreno, María Ruanya, Carmen Seco, Ana de Siria y Concepción Solís, Actores: Rafael Acebal, Francisco Alarcón, Rafael Calvo Gutiérrez, Ricardo Calvo, Juan Galán, José García Portillo, Pascual García Rodrigo, Manuel Gutiérrez, Abelardo Infante, Felipe Palma. Antonio Torner, Ventura Vázquez Palencia, Lorenzo Velázquez, Francisco A. de Villagómez. La obra de inauguración fué el estreno de la comedia dramática en tres actos El principe Juanón, original de Muñoz Seca, con el siguiente reparto: Petra, Matilde Moreno: Genara, Concepción Solís; Simona, Ana de Siria; Carlota, Carmen Seco: Antonia, María Ruanva; Dionisia, Elena Monserrat; Juanón, Antonio Torner; Don Trinidad, Pascual García Rodrigo; Don Honorio. Ventura Vázquez Palencia; Braulio, Manuel Gutiérrez; Teodoro, Felipe Palma; Ramón, Rafael Acebal; Lenrino, Francisco Alarcón; Chilindrino, Abelardo Infante; Don Tadeo, Juan Galán; Melanio, José García Portillo.

TEATRO CIRCO DE PRICE. - En septiembre de 1911 se inauguró la temporada en este teatro, con la dirección del veterano y aplaudido primer actor don Casimiro Ortas, con la siguiente compañía cómico-lírica: Actrices: Dolores Alcántara, Adelina Amorós, Leonor Esteve, Elena Fernández Cuevas, Julia Galiana, Luísa Liñán, Ana Lopetegui, Estela Mendo, Guadalupe Molina, Eloísa Muro, María Pedrosa, Candelaria Raso, Clotilde Ranero, Concepción Ruíz, Teresa Sánchez y Carmen Sobejano. Actores: Vicente Aparici, Angel Arolas, Luís Beut, José Bódalo, Antonio Castaños, José Fernández, Antonio Gil, Alfredo Gui-Ilén, Jenaro Guillot, Valeriano Herrero, Federico Montejano, Joaquín Nadal, Julio Nadal, Casimiro Ortas (hijo), Antonio Ortiz, José Parera, Juan Manuel Soriano. Maestros directores y concertadores: Enrique Mavol v Manuel Ribas. Apuntadores: José Reparaz v Juan Fernández. Sesenta y cinco coristas de ambos sexos. Cuarenta profesores de orquesta. Maestra de baile: Amalia Monroc. Primer bailarín: Luís Carrasco. Cuerpo de baile. Contador: don Cayetano del Castillo. Representante de la Empresa: don Ramón Puga,

TEATRO DE LA COMEDIA.-El Teatro de la Comedia fué inaugurado el año 1875, siendo uno de los primeros estrenos una comedia de Ramos Carrión, titulada La mamá política. Es uno de los coliseos de Madrid más elegantes, y su sala, decorada con mucho gusto, ofrece en los brillantes días de moda un espectáculo digno de admirarse por la riqueza de su decoración. Los hermanos Navas, dueños de este teatro. lo reedificaron a principios del siglo, dándole gran comodidad y «confort. > Salvo algunas interinidades, el Teatro de la Comedia no ha tenido más que dos empresarios: Emilio Mario y Tirso Escudero. Cuantos artistas han sido y son honra y crédito de la escena española han pasado por este teatro, que Mario puso en moda con los cuidados de su inteligente dirección artística y lo selecto de sus programas. ¿Quién no recuerda los éxitos de Elisa Mendoza Tenorio, de María Alvarez Tubau, de María Guerrero, de Carmen Cobeña y de otras insignes artistas? De los actores no hablemos; todos los que en lo dramático y en lo cómico han tenido alguna significación han desfilado por aquella escena, en la que se reveló y fué consagrada por la crítica y el público la admirable actriz Rosario Pino. En el teatro se realizaron en 1909 algunas reformas de embellecimiento. En abril de 1915 un incendio destruyó este hermoso teatro, realizándose las obras de reconstrucción con tal rapidez, que en diciembre del mismo año se inauguró con el



MADRID.—TEATRO ESPAÑOL



MADRID.-TEATRO REAL



estreno de la comedia en tres actos del insigne Benavente, titulada La propia estimación. He aquí la lista de la compañía: Actrices: María Andrada, Adela Carbone, Dolores Cortés, Consuelo Geijo, Luísa Gorostegui, Julia Martínez, Carmen Muñoz, Julia Pacello, Mercedes Pérez de Vargas, Luz Romea, Carmen Villa. Actores: Mariano Asquerino, Juan Bonafé, Fernando Delgado, Enrique Echevarría, Casto Gascó, Manuel González, Luís Granja, Manuel Insúa, Enrique Moreno, Francisco Pereda, Antonio Riquelme, Alberto Romea, Vicente S. del Valle, Pedro Zorrilla. Apuntadores: Francisco Méndez, Fernando Agustí, Rafael Sala. Director del sexteto: Pedro Barbero. Pintores escenógrafos: Amorós y Blancas.

TEATRO Cómico. - El 6 de octubre de 1904 se estrenó en este teatro El vals de las olas con un pateo fenomenal. En la temporada anterior toda la prensa clamaba contra la empresa de este teatro, como verá el lector por el siguiente suelto que cortamos de La Epoca: «Personas cultas se lamentan de que las autoridades no procedan más enérgicamente contra la empresa del Teatro Cómico. En la antigua sala de Capellanes se ha refugiado la chusma que se regocija con las obscenidades y groserías del más chico de los géneros. Se recordará que una tiple bebió unas copas a la salud del público y que los espectadores promovieron escándalos con motivo de una pieza que la empresa quería imponerles. Ahora, en las obras ya bastante groseras que venían representándose, se ha acentuado la nota de ordinariez, sin duda para halagar a los espectadores que patalean, aullan y cometen otros excesos dignos de tan culto coliseo. Las autoridades no deben consentir que se cometan tales fechorías (no hablemos de las literarias, porque los autores de los engendros que se representan en el Cómico no han saludado la literatura) y enviar al delegado del distrito con el servicio de desinfección. Se impone esta medida o el traslado del Teatro Cómico al campo fronterizo de Melilla.» Después se hicieron cargo de la Empresa de este teatro Enrique Chicote y Loreto Prado, y desde entonces cambió radicalmente el aspecto del mismo, moral y materialmente, contándose por éxitos seguros todos los estrenos del Cómico.

TEATRO CHUECA.—En marzo de 1915 se inauguró la temporada de este teatro, que antes se llamó Lo Rat Penat, con la representación de La canción de la Lola y El bateo en homenaje al eminente maestro Chueca. He aquí la lista de la compañía: director, Julián Fuentes; primer actor cómico, Hilario Vera; maestro director y concertador, Mariano Estellés; primeras tiples, Rosario Delgado y Luisa Pérez; actrices, Paula Abel, Ramona Alvarez, Luisa Ballesteros, Elena Cuevas,

Emilia Dalmau, Luisa Espinosa, Avelina Salcedo y Carmen Sanmartín; actores, Gregorio Cruzada, Juan Delgado, Manuel González, Carlos Hidalgo, Manuel Lozano, Jerónimo Mena, Francisco Moncayo y José Rojas. Veinte coristas de ambos sexos. Apuntadores, Francisco Catalán y Francisco Alcaraz. Archivo, Sociedad de Autores Españoles.

Teatro de la Encomienda.—En la temporada de 1919 figuraban en la lista de la compañía: como director de escena, Leopoldo Valentín; director artístico, Pedro L. Orfila; primeras actrices, Piedad Prieto y Elisa Salado; actor cómico, Manuel Rocha. Otros actores: Aurora Camara, Elisa Catalán, Victoria Fernández, Elena Ladrón de Guevara, Dolores Núñez, Milagros Olmedo, Teresa Sabater, Carmen Salado, María Santamaría, Amelia Torres, Luisa Torres, Gloria Vázquez, Emilio Castillo, Luís Díez, José Domingo, Manuel Enríquez, Gracián García, Feliciano Moreno, Juan Piedrola, Octavio Prieto, Francisco Ramírez, Eduardo Reyes, Eduardo Salado, Enrique Soriano, José María de Torres.

Teatro Eslava.—En la temporada de 1910-1911 actuaba la siguiente compañía con la dirección de Ramón Peña. Actrices: Isabel Adamuz, Carmen Andrés, Enriqueta Blanch, Pilar Carcamo, Guiomar Conde, Julia Fons, Juanita Manso, Luisa Melchor, Resurrección Quijano, Enriqueta Revilla, Patrocinio Salcedo, Araceli Sánchez Imaz, Trinidad Stanffer. Actores: Francisco Alarcón, Felipe Cabasés, Antonio Castañé, Samuel Crespo, Marcelo Fernández, Antonio González, Alberto González Estrada, Angel de León, Luís Llaneza, José Marmers, Ramón Peña, Manuel Rodríguez, Enrique Serrano, Emilio Stero, Hilario Vera, Ricardo Sturbi. Maestro director de orquesta, Luís Foglietti. Otro maestro, Manuel Faixá. Apuntadores, Carlos Ruiz Madrid y Antonio Gallud. Veinticuatro señoras de coro y diez y seis caballeros. Cincuenta profesores de orquesta. Contador, don José Armisén. Representante de la empresa, don José Castellón Riera. El primer estreno que se celebró fué el de *El conde de Luxemburgo*.

Temporada de 1919-1920. Compañía cómico-dramática dirigida por Gregorio Martínez Sierra. Primera actriz, Catalina Bárcena. Lista de la compañía: Joaquina Almarche, Catalina Bárcena, Margarita Gelabert, Amalia Guillot, Eugenia Illesca, Inés L. Múgica, Josefina Morer, Ana María Quijada, Carmen Sanz y Ana de Siria; Juan Beringola, Manuel Collado, Francisco Hernández, Pablo Hidalgo, José Isbert, Angel Lombera, Juan Martínez Román, Luís Peña, Luís Pérez de León, Vicente Plasencia, Jesús Tordesillas, Ricardo de la Vega. Apuntadores, Francisco Palazón, Antonio Cabezas y Vicente Huarte.

Maquinista, Antonio Vivar. Secretario de la empresa, Acisclo Gil. Representante de la empresa, Félix Infiesta.

TEATRO ESPAÑOL.—A continuación apuntamos la lista de la compañía de Carmen Cobeña, de la que es director artístico Federico Oliver, que actuó en la temporada de 1917-1918 en este teatro. Actrices: Dolores Benito, Luisa Calderón, Carmen Cobeña, Julia Crespo, Carmen Cuevas, María Cuevas, Juana Gil Andrés, Blanca Jiménez, María Morera, Elisa Pérez Luque, Dolores Roig, Concepción Ruiz, María Sánchez, Matilde Xatart, Matilde Zaldívar. Actores: Enrique Cantalapiedra, Rafael Cobeña, José González Marín, Tomás Hurtado, José Martí, Manuel Méndez, Joaquín Montero, Alfonso Muñoz, Miguel Muñoz, Enrique Navarro, Eusebio Sanz, Angel Tous, Gonzalo Treceño, José Trescoli, Constante Viñas. Apuntadores: Julián Arenas, Manuel Espinosa, Vicente Serrano. Pintores escenógrafos: Amalio Fernández, Mignoni, Ripoll v Soler. Director del sexteto: Arturo Lapuerta, Representante contador: Eduardo Calvo, La obra de inauguración fué el drama en cinco actos Realidad, de Pérez Galdós, con el siguiente reparto: Augusta, señora Cobeña; Leonor, señora Gil Andrés; Clotilde, señorita Cuevas; Luisa, señorita Pérez Lugue: Bárbara, señorita Jiménez; Orozco, señor Muñoz (M.); Federico Viera, señor Muñoz (A.); Joaquin Viera, señor Montero; Manoto Infante, señor Cobeña; Villalonga, señor Viñas; Malibrán, señor Marti; Aguado, señor Cantala-The State of the S

Teatro Fuencarral.—El 23 de agosto de 1919 la compañia de Emilio Portes, que actuaba con gran éxito en este teatro, estrenó el arreglo de la novela de Blasco Ibáñez La catedral, hecho por los señores Vicente Peyró y Gonzalo Jover, con el siguiente reparto: Sagrario Luna, Elvira Pacheco; La tía Tomasa, Carmen Corcuera; Gabriel Luna, Emilio Portes; Esteban Luna, Felipe Gil; Don Antolin (Vara de plata), Menandro Carmona; Don Luis (Maestro de capilla), Miguel Aguado; Tomás (a) el Tato, Enrique Navas; Mariano (El campanero), Ignacio Valero; El zapatero, Víctor Pastor.

Teatro de La Gran Vía.—Este teatro se construyó en la plaza del Callao y sus obras se terminaron a mediados del mes de octubre de 1910. El teatro, capaz para dos mil espectadores, está construído con arreglo a los últimos adelantos, tiene calefacción por vapor, y la cubierta de la sala es giratoria para poder transformarle en teatro de verano. La función inaugural fué a beneficio de la Casa de Socorro. El teatro tiene también un espacioso café y una amplia terraza. He aquí la lista de la compañía que inauguró el teatro: Teresa Bordas, Araceli Sánchez Imaz, Alborts, Carlota Sanford, Tomasa del Río,

Enriqueta Bueso, Enriqueta Naya, Pura Arrosanueva, Marina Mechea, Conchita Aragón, Paquita Carretero, Sofía Romero, Consuelo Vila, Resurrección Alonso; José Mesejo, José Gamero, Jenaro Guillot, N. Rojo, barítono; Juan del Río, Juan Martínez, tenor cómico; Francisco Piñero, Manuel Guerra, Elías Peris, Antonio Montes, Juan Ortega, 24 señoritas de coro, 14 hombres de coro, 40 músicos. Maestros directores, Mariano Liñán, Pedro Sugrañes. Pintor escenógrafo, Muriel. Apuntadores, Bernardo Cortina y Manuel Fernández.

Teatro Goya.—Es el mismo Coliseo Imperial, que en 1919, completamente reformado con gran lujo, abrió sus puertas el sábado 3 de mayo del referido año con este nuevo título, inaugurándolo la compañía de García Ortega, compuesta de los siguientes artistas: director, Francisco García Ortega; actrices, Esperanza Díez, Trinidad Gálvez, Teresa Jutilini, Carmen Iglesias, Rafaela Montoya, Isabel Mas. Actores, Ernesto Carbó, Luís Calvo, Félix Dafante, Andrés Fernández Campos, Francisco García Ortega y Luís García Ortega.

Teatro Infanta Isabel.—En este teatro de la calle del Barquillo se llevaron a cabo varias reformas en 1915, que hacían del lindo teatro uno de los más confortables de Madrid. La compañía que inauguró la temporada es la siguiente: primeros actores, Fernando Vallejo y Emilio Mesejo; primera tiple, Carlota Sanford; tiple cómica, Amparo Pozuelo; tiple característica, María Mayor; segundas tiples y actrices, María Gallego, Paula Abel, Pilar Escuer, Paquita Girona, Concha Saleza, Mercedes Grant y Aurelia Gómez; barítono, José Rubio; tenores cómicos, Rafael Agudo y Emilio Barta; otro primer actor, José Gutiérrez Nieto; actor de carácter, José Portela; actor genérico, Laureano Serrano; actores, Julio Estevarena, Arturo Beltrán y José Romero; apuntadores, José Domenell y Antonio Gallud; maestro director, Vicente Arbizu.

Teatro Lara.—El Teatro Lara se inauguró el 3 de septiembre de 1880. En la primera temporada se estrenaron 19 obras, 32 en la segunda, 35 en la tercera, 32 en la cuarta, 38 en la quinta, 41 en la sexta, 30 en la séptima y en la octava, 24 en la novena, 21 en la décima, 29 en la undécima, 23 en la duodécima, 21 en la décimotercera, 22 en la décimocuarta, 20 en la décimoquinta, 16 en la décimoseptima, 25 en la décimoctava, 26 en la décimonovena, 20 en la vigésima, 16 en la vigésimoprimera, 17 en la vigésimosegunda, 21 en la vigésimotercera, 13 en la vigésimocuarta, 19 en la vigésimoquinta, 20 en la vigésimosexta, 21 en la vigésimoseptima, 16 en la vigésimocuarta, 15 en la vigésimonovena. En conjunto, 679 obras. Con el estreno de Como las flores, primero celebrado en la temporada de 1909-

1910, que es la trigésima, son en total 680 estrenos desde la inauguración. La primera compañía la dirigieron Julián Romea y Antonio Riquelme. En varias representaciones de la temporada inaugural tomaron parte María A. Tubau y Manuel Catalina. En las listas de Lara figuran, o han figurado, además de los indicados artistas, otros tan notables como la señora Valverde, que perteneció a la compañía desde la inauguración del teatro hasta 1908; Matilde Rodríguez, Sofía Alverá, Eloísa Gorriz, Sofía Romero, Rosario Pino, Clotilde Domus, Josefa Segura, Nieves Suárez, Concepción Ruíz, Leocadia Alba, Consuelo Badillo, Matilde Moreno; y entre ellos, Ruíz de Arana, Manso, Rubio, Zamacois, Pepe Riquelme, José y Emilio Mesejo, Romea D'Elpas, Federico Tamayo, Rafael Ramírez, Ramón Rosell, Manuel Rodríguez, Larra, Mendiguchía, Santiago, Balaguer, Morano, Barraicoa, Simó Raso, Calle La Riva, Palanca, Puga, etc.

Teatro de la Latina.—Lista de la compañía dramática que actuó en este teatro durante la temporada 1919-1920. Director artístico, Francisco de Viu; actor y director, Manrique Gil; primera actriz, Gloria Torrea; otro primer actor, Pedro Cabré. Actrices: Luisa Benítez, Orencia de la Fuente, María del Carmen Gil, Concha González, María González, Rosario Luján, Consuelo Muñoz, María Teresa Olavarría, Josefina Pascual, Rafaela Rodríguez, Gloria Torrea. Actores: Pedro Cabré, Carlos Calvo, Guillermo Calvo, Luís Fernández, Waldo Fernández, Manrique Gil, Julián Jimeno, Tirso Lombía, Fortunato Márquez, Manuel Quiroga, José Visús. Apuntadores: Manuel Díaz Carralero, Fernando Sanabria, Carlos Mareca. Decorado, Amorós y Blancas. Sastrería y atrezzo, propiedad de la empresa. Electricista, Enrique Pérez. Maquinista, José Otero Charamelli. Representante, Luís Cernadas. Las obras de la inauguración fueron La malquerida y Tierra baja.

Teatro Lírico.—En diciembre de 1903, y a consecuencia del conflicto que había surgido entre la empresa de este teatro y los profesores que formaban la orquesta, se había visto obligada aquélla a cerrar el teatro ante las exigencias de la Asociación de profesores de orquesta. Salvando obstáculos, el empresario consiguió formar con miembros no pertenecientes a la Asociación una orquesta que, dirigida por el maestro Lozano, contribuyó a que se cantase la noche del 5 del citado mes *La Tempestad*, sin notarse la falta de la antigua orquesta. El director, señor Lozano, y sus compañeros fueron ruidosamente aplaudidos por el público, que, aunque parece que no se entera de todo, profesores, porque el público suele declararse parte en estos pleitos, y

casi siempre, por no decir siempre, sabe ponerse del lado de la razón. En octubre de 1909 la empresa de este teatro, enterada del beneficio que la tiple Lucrecia Arana organizaba para los heridos de Melilla, se ofreció con el local, sufragando todos los gastos que se originaron, a fin de que el ingreso obtenido fuera íntegro al objeto que se destinaba.

Teatro Magic-Park.—En 28 de junio de 1918 el veterano Lorenzo Simonetti, que había formado una compañía de ópera muy bien combinada, dió comienzo en este parque de espectáculos, en el que se hicieron considerables reformas. Como tiples dramáticas estaban las hermanas Augusta y Enriqueta Laccourreye y Dita Rossy; de tiples ligeras Lolita Alcaraz y Matilde Pinilla; contraltos, María Luisa Guerra y García Conde; tenores, José de Lara, Amadeo Ferrari y Carlos Schettini; barítonos, Francisco Molina y Jesús de Santos; bajos, R. del Castillo y Fúster. Como tenor heroico figuraba Tanci el legendario, y de maestros concertadores José Anglada y el joven compositor José Luís Lloret. Este teatro se inauguró el año 1913, construído en Rosales, con entrada también por la calle de Ferraz.

TEATRO MADRILEÑO.—En octubre de 1909 el doctor Corral y Maitro presentó en este teatro un sainete lírico denominado *La niña de los tientos*.

Teatro Martín.—En septiembre de 1911 empezó la temporada en este teatro con la siguiente compañía: actrices: primera tiple, Eulalia Uliverri; otra tiple cantante, Victoria Sánchez; primera tiple cómica, María Lastra; segundas tiples cómicas, Teresa Manzano y Pura Arrosamena; tiple característica, Soledad Molina; partiquinas, Francisca Cellés, María Vernet y Marqués Navarro. Actores, primer actor y director, Juan R. Bejarano; otro primer actor, Narciso Ibáñez; primer barítono, Severo Uliverri; otro barítono, Antonio Cardoso; primer tenor cómico, Enrique Angelo; segundo tenor cómico, Francisco Estrella; bajo cómico, Enrique Balsalobre; actor genérico, Enrique Manzano; galanes jóvenes, Tomás Merendón y Nicolás Palomino.

Teatro Moderno.—No era empresa fácil la de poner en escena el melodrama de gran espectáculo *Los dos pilletes* en un teatro de las condiciones del Moderno y por una compañía tan escasa de elementos como la de Loreto Prado y Enrique Chicote. Y sin embargo, Loreto y Chicote acometieron tan difícil empresa y lograron triunfar en ella por completo. Grande fué el triunfo, puesto que grandes eran las dificultades para alcanzarlo. Pocas veces se han presentado *Los dos pilletes* en Madrid tan bien como se representaron la noche del 6 de octubre de 1904 en el Moderno.

TEATRO Novedades, - Compañía de opereta y zarzuela que actuó en este teatro durante la temporada de 1913-1914. Primer actor y director, Antonio García Ibáñez. Maestros directores y concertadores, Cayo Vela Marqueta y Enrique Bru. Actrices, Amparo Guillot, Candelas Riaza, Clotilde Romero, Dolores Girón, Dolores Alba, Elvira Albiol, Josefina P. del Campo, Luisa Quirós, Lucía Barandiarán y María Berri. Actores, Antonio García Ibáñez, Arturo Romero, Domingo Gallo, Enrique Lorente, Francisco Puiggrós, Federico Aznares, Julio Llorens, Manuel Cumbreras, Manuel Alares y Vicente Gómez. 30 coristas y 30 profesores de orquesta. Apuntadores, Joaquín Gómez e Ignacio Planas. Sastrería, Viuda de Izquierdo. Atrezzista. mueblista y guardarropía, Joaquín Fernández, Peluquería, Francisco Jiménez Navarro. Maquinaria, Francisco Herrero. Electricista, Francisco Malagón. Archivo, Sociedad de Autores Españoles. Pintores escenógrafos, Cayo y Ripoll. Representante de la empresa, León Navarro Serrano. Agente de la empresa, Manuel Planas. Las obras de inauguración fueron: Gente menuda, La señora capitana; Renato, conde de Luxemburgo, y Con permiso de Romanones.

Teatro del Noviciado.—Este teatro, en el que en 1911 se hicieron importantes reformas, inauguró su temporada el 2 de septiembre del referido año con una compañía de zarzuela y opereta, dirigida por el primer actor señor Hernández y el maestro concertador señor González, y de la que formaban parte las actrices señoras Abienzo, Caballero, García, Manso, Nácher, Ramos, Rivas y Sevilla, y los actores señores Cea, Codorniu, Guerra Hidalgo, Ripoll, Salvador, Sánchez, Valls y Vega, y veinte coristas de ambos sexos.

Teatro El Paraíso.—El 29 de junio de 1915 se celebró la función inaugural en este delicioso parque de recreos, donde actuaba una notable compañía de zarzuela que dirigía el primer actor don Luís Ballester. Se representaron dos obras: La niña de los besos y Las musas latinas. La excelente interpretación de ambas satisfizo extraordinariamente al numeroso público allí congregado, y que tributó aplausos muy entusiastas a Carlota Sanford y Blanquita Suárez, notables tiples, con quienes compartió las ovaciones otra cantante, Julia García, artista de gran mérito, linda figura y exquisita elegancia. Iguales muestras de simpatía obtuvieron también la señorita Daina y la señora Mata. Luís Ballester estuvo acertadísimo, y Lorente demostró una vez más sus grandes condiciones de actor.

Teatro de la Princesa.—En 1909 se llevaron a cabo unas reformas en este teatro, que lo transformaron totalmente, embelleciéndolo. El foyer tiene mayores dimensiones que el primitivo, pues mide diez y

siete metros de largo por siete de ancho y seis de altura. Su decorado es elegantísimo y todo blanco. Cubre el pavimento una alfombra magnífica, tejida ex profeso en la real fábrica de tapices, y guarnecen sus puertas grandes cortinas de damasco rojo. El alumbrado es espléndido. Debajo del foyer, desde el cual se baja por dos escaleras de mármol blanco, alfombradas con terciopelo rojo, están la cantina, salón para fumar y servicios higiénicos. En la misma planta está el tocador de señoras. En la sala han sido suprimidas las seis últimas filas de butacas y construídas en su lugar seis plateas que cierran el aro de este piso en la misma disposición que el del entresuelo. Las divisiones de los palcos han desaparecido, siendo substituídas por gruesas barras de bronce dorado. Las butacas y sillas de todos los palcos son de madera de color blanco marfil, forradas de terciopelo rojo. La base del proscenio la cierra una gran celosía de terciopelo rojo. El telón es uno de los mayores aciertos de las reformas. Un gran bambalinón y dos arlequines de damasco de seda roja, con enorme cenefa bordada en plata y oro, copiada de un tapiz del siglo xv, encuadran la suntuosa cortina de la misma tela, en el centro de la cual, y a todo su tamaño, aparece bordado en oro, plata y sedas, el escudo de España de tiempos del rey poeta. El alumbrado de la sala lo componen cuatro hileras de 42 globos cada una, con un total de 168 lámparas de 50 bujías. Los cuartos de los artistas han sido restaurados y alhajados de nuevo, y entre los servicios higiénicos instalados para el personal en cada piso merece hacerse notar la instalación de filtros constantes en cada fuente. El departamento destinado a María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza se compone de saloncillo decorado con telas claras y amueblado con muebles de caoba del más puro estilo inglés moderno; otro saloncillo para señoras, decorado y muebles estilo Luis XVI; cuarto de vestirse María Guerrero, del mismo gusto que el saloncillo de señoras, y cuarto de Díaz de Mendoza, paredes forradas de damasco de seda roja y muebles y decorado blanco. En el piso segundo tienen los ilustres artistas su comedor y cada uno su cuarto de dormir y su cuarto de baño. Los servicios del teatro están vestidos con el lujo y buen gusto que corresponde a tan suntuoso edificio. Los porteros tienen cierto aspecto militar. Los acomodadores, más que dependientes de un teatro, parecen servidores de una casa señorial. Formaban la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, esta temporada, los siguientes artistas: Nieves Suárez, Luisa García, Consuelo Soriano, Elena Riquelme, Matilde Bueno, Aurora Lebret, Concepción Robles, Mercedes Ruíz de Velasco, María Calvo, Catalina Bárcena, Elena Salvador, Carmen Jiménez, Encarnación Bofill, Ramón Guerrero. Rafael Santa Ana, Mariano Díaz de Mendoza, Alfredo Cirera, Mariano Carsí, Ricardo Vargas, José García Aguilar, Ramón Pardo, Fernando Montenegro, Julio del Cerro, Luís Martínez Tovar, Francisco Urquijo, Ricardo Juste, Alberto L. Beneti, Antonio Juárez.

Teatro Príncipe Alfonso.—En enero de 1910, Sinesio Delgado, a quien su cultura y buen gusto hacen huir de las chocarrerías al uso. encontró agradable la tarea de secundar a Jacinto Benavente y López Marín en la labor de escribir para los niños componiendo Cabecita de pájaro, que es un cuento primorosamente escrito. El público aplaudió con entusiasmo, haciendo salir al autor multitud de veces al palco escénico, y lo hizo con justicia, pues la obra, además de ser entretenida, tiene prácticas enseñanzas para el auditorio de gente menuda. Cabecita de pájaro tiende a destruir los sueños que en los cerebros infantiles hacen surgir los cuentos de hadas y los relatos maravillosos, demostrando que ni los príncipes se casan en la vida real con las pastoras, ni las princesas descienden por amor hasta los pastores. Adobada la idea con el arte de un escritor del mérito de Sinesio Delgado, interpretada la obra con gran acierto por Matilde Rodríguez, Fernando Porredón y los demás elementos de la compañía, y presentada con lujo en el vestuario y decorado, no podía dudarse del éxito, que fué franco, ruidoso y espontáneo.

Teatro Real.-El 30 de noviembre de 1918 se inauguró la temporada en el regio coliseo con la compañía siguiente: maestros directores de orquesta: Julio Falconi, Antonio Guarnieri y Arturo Saco del Valle. Director de escena, Luís París. Maestros concertadores: José Anglada, Antonio Capdevila, Enrique Peidró. Maestro de coro, Domingo Acechi. Sopranos: Perla Barti, Blanca Drymma, Jenny Dufau, Luisa Fede, Elena Gillina, Ester Mazzoleni, Graziela Pareto, María Roggero y Ninón Vallín Pardo. Otra soprano, Enriqueta Aceña. Mediosopranos y contraltos: Gabriela Besanzoni, Matilde Blanco Sadún, María Capuana, María Gay, Josefina Zinetti. Otra mediosoprano, Mary Valverde. Tenores: Dino Borgioli, Mario Cortada, Bernardo de Muro, Ulises Lappas, José Moriche, Tito Schipa, José Taccani, Juan Zanatello. Otros tenores: Vicente Ferrer, Vicente Gallofre. Barítonos: Matías Batistini, Leopoldo Bryas, César Forniche, Carlos Galeffi, Luís Rossi Morelli, Titta Rufo. Otros barítonos: Lázaro Erauzquin, Carlos Del Pozo. Bajos: Luís Ferroni, Marcelo Journet, Gaudio Mansueto. Bajo cómico, Cayetano Azzolini. Otro bajo, Luís Foruria. Apuntador, Manuel Mendizábal. Comprimarios: Celia Beut, Luisa García Conde, Lola F. Durán, Mercedes González Fuentes, Celestina Muñoz, Amalia Piquer, Amalia Raule, Pedro Arnaus, Francisco Bonifac, Elfas Lluvero, Romualdo Osma, José Tanci. Pintores escenógrafos, Castell y Martínez Garí. Primera bailarina, Cia Fornaroli. Maestra de baile, Amalia Monroc. Cien profesores de orquesta, cien coristas, sesenta bailarinas, educandos de las academias de canto y baile, treinta profesores de banda (director, E. G. Coronel).

Teatro Reina Victoria.—En la temporada de 1917 figuraban en la compañía de este teatro los artistas siguientes: director de escena, Ventura de la Vega. Actrices: Pepita Aliaga, Concha Aréjula, Amparo Benítez, María Bufalá, Carmen Crehuet, Emérita Esparza, Lola Fenalvo, Rosa Fontana, Pepita García, Concepción Girón, Carmen Godov, Emilia Gómez, Mercedes González, Rafaela Haro, Consuelo Hidalgo, Asunción Lledó, Margarita Martí, Concha Martos, Consuelo Mesejo, Luisa Moscat, Esperanza Muñoz, María Nieto, Laura Pinillos, Andrea Ramos, Concha Recio, Angelita Rodríguez, Margarita Otero, Anita Santamaría, Leonor Suárez, Rosita Torres, Jacinta de la Vega, Angelita Villar. Actores: José Anglada, Guillermo Antón, Emilio Barta, Pedro Barreto, Julián Bauter, Federico Blanco, Francisco Butier, Felipe Cabasés, Salvador Cadenas, Cayetano Carrere, Miguel Escobar, Francisco Estrella, Daniel Gómez, Antonio Guerra, Emilio Gutiérrez, Julio Lorente, Ernesto Lorente, José Moncayo, Juan Obregón, Juan Rodríguez, Eduardo Romo, Lorenzo Sola, Luís Sola, Salvador Soriano, Nicolás Suárez, Federico Yelmo, Anacleto Zaldívar, Alberto Zaragoza. Maestros directores, Luís Foglietti y José Cabas. Escenógrafo constructor, José Martínez Garí. Maestros de baile, Emilio Barta y Francisco Estrella.

Teatro del Vodevil.—El 3 de septiembre de 1915 estrenó la compañía que actuaba en este teatro el vodevil *El dia y la noche*, de Estremera y Olive, que entretuvo grandemente al respetable, que rió de muy buena gana el aluvión de chistes que tiene la obra, y aun pasó algunos que no debieron pasar en manera alguna. Las escenas de *El dia y la noche* son de una procacidad exagerada para el teatro en que la obra ha sido estrenada; pero como ello da alegría y frivolidad a la misma, ya que no otra cosa, váyase lo uno por lo otro. Al final de los tres actos el público requirió la presencia de los autores en escena. Se distinguieron notablemente en la interpretación Trinidad Rosales, Paquita Calvo y Carmen Ortega; de ellos, Llaneza, Portillo, Barreto y Santander.

Teatro de la Zarzuela.—El martes 10 de noviembre de 1909 un voraz incendio destruyó este teatro, sepultando por lo pronto una muy alta representación del arte nacional. Porque, ¿quién lo duda?, a pesar de las mudanzas impuestas por los tiempos; a pesar de los cambios que

el público exigiera, variando de gustos y aficiones, el antiguo «coliseo de Jovellanos» seguía siendo, para muchos, la verdadera cuna de la música teatral española, y, por ende, el más clásico templo del arte dramático lírico español. El 21 de julio de 1911 la Compañía Madrileña de Alumbrado y Calefacción por gas, propietaria del inmueble, hizo entrega de las llaves a la Sociedad Crédito Intelectual, que, a cambio de reedificar con todos los adelantos modernos la Zarzuela, gozará del usufructo de la finca por espacio de diez y seis años al subarrendárselo al señor Sicilia, como empresario. Al cumplirse el plazo convenido, el Teatro de la Zarzuela volverá a ser propiedad de la Compañía Madrileña. En la reconstrucción del edificio, sin contar el valor del solar y los cimientos y muros aprovechables, se han empleado más de 700,000 pesetas. El teatro se ha hecho con todo lujo y en las mejores condiciones de seguridad e higiene.

Terminada esta ligera reseña de los teatros de la Corte, vamos a dar cuenta de los de provincias, señalando solamente lo más importante ocurrido en ellos.

Teatro España.—El 28 de marzo de 1913 se produjo un incendio en el escenario y por la parte de atrás de uno de los peines, corriéndose inmediatamente a los telones, y de éstos al tejado, de cartón-piedra. En el local solamente se encontraban el director de la compañía de zarzuela que actuaba en el coliseo, Antonio Moreno, el maestro concertador y la tiple cómica Asunción Pastor, que ensayaban trozos de *El Certamen Nacional* y de la opereta *La viuda alegre*, que aquella noche había de ponerse en escena. Abstraídos por completo en el ensayo, no se dieron cuenta del fuego en los primeros momentos, y fué preciso que lo advirtieran en la calle y entraran a dar la voz de alarma. El primer movimiento de los artistas allí presentes dirigióse a los cuartos para salvar el vestuario. Algunos lo consiguieron, como la tiple Srta. Pastor, pero el barítono Sr. Ortega y otros muchos artistas, que llegaron instantes después, no pudieron salvar nada absolutamente.

Teatro Circo.—El 12 de septiembre de 1911 se presentó con gran éxito la compañía de Emilio Duval con *La viuda alegre*, siendo muy aplaudidos la primera tiple Sofía Palacios y el barítono Cabello. En *La corte de Faraón* tuvo un gran éxito personal la tiple cómica Pilar Martí. El 10 de septiembre de 1917 debutó con enorme éxito la compañía de Plana-Llano, teniendo un abono brillantísimo.

Teatro Moderno.—En 1914 actuó en este teatro la compañía cómico-dramática de Mariano Azaña, en la que figuraban como primera actriz María Grau, y las señoras Díaz de Escobar, Rodríguez Lara,

TEATRO DE ÁGUILAS.

TEATRO
DE ALBACETE.

TEATRO DE ALCAZAR DE SAN JUAN. Soto, Encina, y hermanas Eguílaz, y los señores Ventura, Tejada, Lafuente, La Llave y Bernáldez.

TEATROS
DE ALICANTE.

Teatro de Verano.—En el año 1911 actuaba la compañía de Emilio Duval. En el año 1918 Francisco Morano. En 1919 la compañía de Carmen Cobeña.

Teatro Principal.—En 1916 actuaba en este teatro la compañía de Antonio García Ibáñez. En 1917 la compañía de Francisco Comes. En 1918 la compañía de Torrea-Reig, y en 1919 la de Prado-Chicote. Salón España.—En 1917 actuaba la compañía de Leopoldo Gil y

José Ortiz de Zárate.

TEATRO DE ALMERÍA. Teatro Variedades.—En 1910 actuaba en este teatro la compañía cómico-lírica de Cabas Alcacer, con gran éxito. En 1911 la compañía de Ledesma Arroba. En 1915 la compañía Guerrero Mendoza.

TEATRO DE AVILA.

Teatro Principal.—En septiembre de 1909 se organizó por la Junta de Damas una función a beneficio de los heridos y reservistas de Melilla: se representaron las zarzuelas *Château Margaux* y *El cabo primero*, tomando parte distinguidas señoritas.

TEATROS DE BARCELONA. Teatro Principal o de Santa Cruz.—Fué fundado y construído en la época y circunstancias que se enumeran en el estudio aparte que dedicamos al Teatro catalán, debiendo únicamente añadir aquí que el 26 de marzo de 1924, otro incendio, iniciado al estarse ensayando una revista titulada *Bric à brac*, que debía estrenarse al día siguiente, consumió en pocas horas todo el escenario, decorado, atrezo y parte de la sala de espectáculos, quedando, por consiguiente, el coliseo privado de dar nuevas representaciones. Con éste son cuatro los incendios ocurridos en este teatro en poco menos de medio siglo.

Teatro del Liceo.—La historia de este teatro es de las más interesantes para el arte escénico español, tanto el lírico como el dramático, y hasta para la del desenvolvimiento de las artes plásticas teatrales (coreografía, escenografía, espectáculos de masas, perspectivas y luz, etcétera). Es imposible incluir este desenvolvimiento en una mera reseña cronológica; por tanto, señalamos al erudito y estudioso que quiera conocerlo, la obra de Miguel S. Oliver Catalunya en temps de la revolució francesa (Barcelona, 1917); la de Virella y Cassañes La ópera en Barcelona; las Memorias de don Joaquín María Sanromá (Madrid, 1877); las Crónicas líricas de don José María Pascual; Les curiositats barcelonines (Barcelona, 1921), de don Francisco Puig y Alfonso; los artículos insertos en la Página Barcelonesa (abril y julio de 1920), de Luís C. Viada y Lluch, y la obra Los buenos barceloneses, hombres, costumbres y anécdotas de la Barcelona ochocentista (Barcelona, 1924), de Arturo Masriera.



Sala de espectáculos del Liceo en su estado actual (Fot. Badosa)



Fachada del Gran Teatro del Liceo, de Barcelona, antes de su incendio en 1861



En abril de 1837 unos cuantos jóvenes de la buena sociedad barcelonesa fundaron el Liceo Filarmónico de Isabel II, sociedad recreativo-dramática, con objeto de fomentar el arte escénico y allegar recursos para sostener al batallón número 14 de la Milicia Nacional. Este batallón estaba alojado en el antiguo convento llamado de Monte-Sión, en lo que es hoy plaza de Santa Ana y en el área que ocupan las oficinas de la Sociedad Catalana del Gas. El Teatro del Liceo Filarmónico se estableció, pues, en el ex convento de Monte-Sión, y en 29 de abril de 1838 se inauguraron las clases de música, declamación y baile y las funciones teatrales. El público le llamó siempre con el nombre de El Liceo petit. Hasta 1845 funcionó allí el tal Liceo, y el gobierno les cedió para local más grandioso unos terrenos de otro ex convento, el de Padres Trinitarios, situado en la Rambla del Centro, esquina a la calle de San Pablo, con varias casas que adquirió la floreciente sociedad en la misma Rambla y casi hasta lo que es hoy calle de la Unión. Entonces tomó el nombre de Liceo Filarmónico-Dramático Barcelonés, y en 1847 viéronse terminadas las obras del coliseo más grandioso de España, y tal vez entonces de Europa, ya que la platea de la sala de espectáculos del Liceo tenía 27 metros con 21 centímetros de ancho por 28 metros y 59 centímetros de largo, siendo así que la del Teatro de la Scala de Milán no tenía más que 26 metros con 30 cms. de ancho por 26 metros y 20 cms. de largo, y la de el de San Carlos, de Nápoles, 26 metros y 40 cms. de ancho por 25 metros y 40 cms. de largo.

Desde la fecha de su inauguración hasta nuestros días, el Teatro del Liceo, de Barcelona, ha conservado anejas las clases y enseñanzas que le dieron origen con el nombre de Conservatorio de Isabel II. Está regido por una agrupación de propietarios que siguen diversos procedimientos para subvencionar a los empresarios que se suceden en la explotación del gran coliseo. En las tablas de éste han desfilado durante ochenta años todas las celebridades del mundo lírico universal y se han representado todas las obras de todas las escuelas y tendencias. Desde Tamberlich, Landi, Roppa, Massini, Gayarre, Tita Ruffo y Caruso, hasta las Salvini, Marchisio, Brambilla, Patti, Nilson, Cepeda, Teodorini y Donadío, no ha habido estrella ni diva que no haya dado a conocer sus méritos ante el público del Liceo. Las eminencias de la dramaturgia castellana pisaron también sus tablas cuando las compañías dramáticas sucedían a las líricas.

El día 9 de abril de 1861, un incendio lo destruyó en pocas horas, no quedando más que las paredes maestras del gran coliseo. Pero en el espacio de un año pudo volver a ser restaurado, inaugurándose el nuevo local el día de Pascua de Resurrección de 1862. Si brillante

fué la historia de este teatro en su primera época, no lo fué menos desde su reedificación hasta nuestros días. La escenografía nacional y extranjera prodigó en los espectáculos un derroche de riqueza y arte, que debe tener especial mención en la historia del Teatro español. Los escenógrafos franceses Cagé, Gambón y Philastre y los italianos Ferri y Bussato, presentaron obras con un lujo y propiedad, que pronto nuestros artistas Planella, Carreras, Vilomara, Ballester, Sanmiquel, Girbal Pla, y, sobre todos, Francisco Soler y Rovirosa, superaron gloriosamente. En octubre de 1893 unos anarquistas lanzaron tres bombas explosivas, desde el quinto piso, mientras se representaba la ópera Guillermo Tell, causando treinta muertos y más de cien heridos, entre los espectadores de la platea y anfiteatro, y acarreando un día de verdadero luto a la ciudad. En diversas ocasiones los soberanos Doña Isabel II, Don Amadeo I de Saboya, Don Alfonso XII y Don Alfonso XIII y su esposa la reina Victoria Eugenia han sido obsequiados con varias representaciones de gala, dadas en su honor, que han revestido los caracteres de verdaderas solemnidades regias.

El Liceo, de Barcelona, no es solamente un coliseo rica y artísticamente decorado en su gran sala de espectáculos, sino que en su vestíbulo, escalera central, salón de descanso y salón del Círculo del Liceo, sociedad recreativa que se estableció en el mismo hace más de cuarenta años, ha sido restaurado y enriquecido con todos los primores del arte y el *confort* moderno, siendo únicamente la fachada, mezquina y de pobre ornamentación, lo que desdora el fausto de tan importante edificio.

Desde el día de su inauguración (4 de abril de 1847) hasta la noche de 21 de abril de 1920 se habían dado en el Liceo 8,894 representaciones de ópera, que se clasifican por autores como sigue: de Albéniz, 10: de Apolioni, 27; de Arrieta, 8; de Auber, 100; de Barata, 1; de Basaldi, 1; de Bellini, 299; de Berlioz, 42; de Bizet, 157; de Boito, 165; de Bottesini, 11; de Bretón, 70; de Bruneau, 7; de Cagnoni, 2; de Cappa, 3; de Cassadó, 4; de Catalani, 6; de Cilia, 2; de Cimarosa, 5; de Charpentier, 26; de D'Albert, 6; de Debussy, 2; de Delibes, 4; de Donizetti, 1,060; de Falchi, 1; de Ferrari, 2; de Fioravanti, 6; de Flotow, 56; de Franchetti, 9; de Freixas, 3; de Ghione, 3; de Giordano, 11; de Giosa, 4; de Giró, 1; de Gluck, 39; de Gómez, 6; de Gounod, 262; de Gounsbourg, 3; de Guanyabens, 2; de Guecco, 1; de Guridi, 2; de Halevy, 84; de Herold, 12; de Humperding, 30; de Lamothe, 2; de Leoncavallo, 47; de Mancinelli, 7; de Manén, 7; de Manent, 4; de Manzochi, 5; de Marchetti, 43; de Mascagni, 80; de Mascheroni, 7; de Massenet, 115; de Mercadante, 52; de Mercuri, 2; de Meyerbeer, 650; de Morera, 27; de Mozart, 33; de Mugnone, 3; de Mussorgosky, 5; de Nicolai, 5; de Obiols, 11; de Pacini, 92; de Pahissa, 9; de Pedrell, 17; de Pedrotti, 6; de Peri, 14; de Petrella, 41; de Ponchielli, 97; de Puccini, 205; de Ricci, 64; de Rossini, 329; de Rubinstein, 7; de Saint-Saens, 104; de Sánchez Gavanyach, 7; de Sanelli, 13; de Solera, 9; de Spontini, 5; de Strauss, 8; de Thomas, 174; de Verdi, 1,487; de Viceconte, 1; de Vives, 10; de Wágner, 498; de Wéber, 12.

Teatro del Odeón.—En 1850 se estableció en Barcelona este teatro en el local que había sido biblioteca del convento de religiosos de San Agustín, en la plaza del mismo nombre. De no muy grandes proporciones y decorado con severa economía, fué en sus principios un teatro popular, formado muchas veces por compañías de aficionados. De éstos salieron los que después fueron notables actores del futuro Teatro catalán. Joaquín Dimas, autor y actor a la vez, tomó la iniciativa de escribir y representar piezas en catalán, y a su lado se formaron los que después debían ser meritísimos actores del Teatro Romea. Villahermosa, Cazurro, Clusellas, Fuentes, Grifell, Fontova, Puig, Acisclo Soler, y otros. Los hermanos Serraclara, los escritores Sanpere y Miquel, y Roure, y los arquitectos Falqués y Marial, fueron en su juventud actores aficionados en el Teatro del Odeón. Actuaban algunas sociedades en dicho teatro, y una de ellas, conocida con el nombre de La Gata, dió ocasión a que Federico Soler y Conrado Roure representasen sus primeras producciones escritas en catalán, que, del nombre de la sociedad, tomaron el nombre de gatadas.

El primer drama de contextura seria, de Soler, Las joyas de la Roser, se representó en el Odeón el 6 de abril de 1866, y desde entonces se le llamó Teatre Catalá, pasando más tarde a actuar en el de Romea. Desde entonces el Odeón cayó en manos del autor y empresario Jaimé Piquet, quien, abusando de los estragados gustos del público, durante quince años representó más de doscientas obras suyas, melodramas o engendros de aventuras quiméricas, sucesos políticos, o cuadros de brocha gorda, escritos en catalán y en castellano (algunos de ellos en tres horas, según rezaban los carteles), con el exclusivo objeto de halagar las pasiones y estragados gustos del público, que pagaba un real por tales espectáculos.

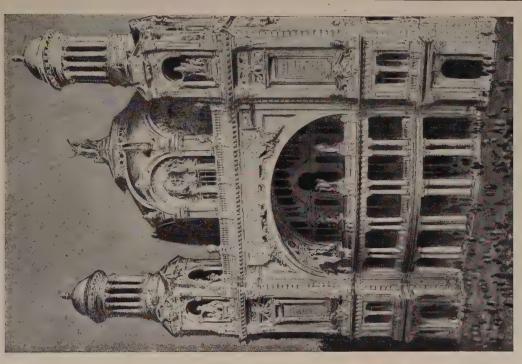
Teatro Romea.—En la misma calle del Hospital y a pocos pasos del Teatro del Odeón se inauguró el llamado Teatro Romea, en honor del grande actor don Julián, que había trabajado varias veces en el Principal, de Barcelona. La sección catalana, procedente de *La Gata*, del Odeón, en 1867 se trasladó al Romea, en donde daba una representación en catalán cada ocho días, al principio, siendo después al revés, o sea representando una obra castellana cada semana, y

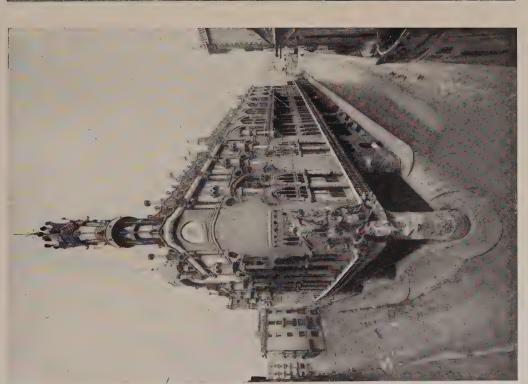
siendo dedicados todos los demás días al Teatro catalán. Desde 1869 el Romea se convirtió en el verdadero *Teatre catalá*, ya que sólo se representaron en lo sucesivo obras catalanas. Era este coliseo de no muy amplias proporciones, con platea, dos pisos de palcos y piso superior para el público. El decorado era severo y digno, pero nada lujoso, hasta el año de 1914, en que fué totalmente restaurado, con vestíbulo, salón de descanso, café y dependencias anejas, todo nuevo y lujoso y de una visualidad altamente seria y simpática. Después de la muerte de Soler, su popular autor y empresario, fué arrastrando el Teatro catalán una vida algo lánguida, y diferentes empresas se propusieron levantarlo y fomentarlo con mejor celo y sacrificios que éxitos. Desde 1917 hasta nuestros días se han estrenado allí hermosas obras de Folch y Torres, Rusiñol, José M.ª de Sagarra, Puig y Ferrater, Pous y Pagés, Vallmitjana, Llanas, Morató, Urgell, Pin y Soler, y otros dramaturgos insignes.

Teatro del Olimpo.—En una casa antigua nobiliaria de la calle de Mercaders, el 15 de junio de 1853 se estableció una sociedad dramática con objeto de dar funciones recreativas de verso y tener sala de lectura, salón de baile, etc. Esta sociedad dió su título al modesto coliseo, no muy espacioso, pero muy bien decorado y construido. Fué reformado en 1856, pudiendo contener unos ochocientos espectadores, que se reclutaban entre las familias burguesas adineradas de aquella quieta barriada. Ha tenido siempre un carácter familiar y patriarcal, pero por sus tablas pasaron casi todos los actores de las compañías que actuaron en los teatros Principal, Circo Barcelonés y Romea. Hace años que permanece cerrado, sin que haya perdido la forma de coliseo.

Teatro del Circo Barcelonés.—En 1853 una empresa particular construyó este teatro con el objeto de dar en él representaciones de circo ecuestre y acrobatismo. Tenía una claraboya en el centro del teatro que le proporcionaba luz natural para los espectáculos dados durante el día. No tuvieron grande aceptación estos espectáculos, y así en 1857 se le dió carácter de teatro nocturno y tomó el nombre de Teatro Ristori, de la famosa trágica, que había sido muy aplaudida en el Principal, de Barcelona, en varias temporadas. Actuaron en él varias compañías castellanas de verso y de baile español, y algunas veces, otras de ópera, opereta y zarzuela. En 1863 sufrió un devastador incendio que lo inhabilitó durante varios años, hasta que, restaurado con lujo y buen gusto, fué el campo de los éxitos de los bufos madrileños de Arderius, desde 1867 hasta 1879, y de las zarzuelas catalanas bufas de Coll y Britapaja (Robinsón Petit, De Sant Pol

BARCELONA. -- «COLISEUM»





BARCELONA.—«ORFEÓ CATALÁ»

Hist, del Teatro Español



al Polo Nort, etc.), presentadas con lujo y artístico decorado, y que lograron llenos frecuentes en centenares de representaciones, aunque el arte y la literatura nada tuviesen que ver con semejantes espectáculos. Desde fines del siglo pasado fué decayendo la concurrencia a este teatro, dedicado hoy a exhibiciones de cine y atracciones. Es capaz para más de dos mil espectadores, y el mayor coliseo de Barcelona después del Liceo; sus corredores, sala de espectáculos, palcos y galerías, fueron en su época de lo mejor y más espacioso que tenía la ciudad condal.

Teatro Tirso.—Con este nombre actuó desde 1855 en el antiguo convento de Padres Teatinos, llamado de San Cayetano, situado en la plaza de Santa Ana, frente a la calle de la Canuda, un teatro de proporciones reducidas, pero muy severamente decorado. La platea estaba situada en lo que fué nave mayor de la iglesia, y en el coro había las galerías para el público. Trabajaron en el mismo varias compañías mediocres de verso castellano. Desde 1876 fué destinado el edificio a juzgados y escribanías municipales, perdiendo todo carácter de coliseo. Como en esta sección hemos de reseñar todos los teatros barceloneses que tuvieron carácter público, no debíamos omitir la mención del Teatro Tirso.

Teatro Jovellanos.—Estuvo situado en la calle de este nombre, y era de proporciones reducidas y regular decorado. Funcionó desde 1871 hasta 1876, con algunos intervalos en épocas anteriores. Trabajaron en él compañías de verso de pocas pretensiones, y varias sociedades particulares, que abrían la taquilla, dándole así carácter público.

Teatro o Tertulia Ossorio. — Estuvo en la calle de Abaxadors (hoy casi desaparecida por la Reforma interior de Barcelona) y funcionó desde 1868 a 1870. Actuaron en él compañías de aficionados, pero dando acceso al público, y por esta circunstancia creemos deberlo mencionar aquí. Era espaciosa su sala de espectáculos, sin palcos ni galería, pero su decorado era casi nulo.

Los teatros que hasta aquí hemos reseñado radicaban en lo que se llamó casco antiguo de la urbe, pasando ahora a describir los que se situaron en los afueras o Ensanche de la ciudad, desde la demolición de las antiguas murallas.

Teatro del Tívoli.—En el solar formado por el Paseo de Gracia y calles de Provenza, Mallorca y Rambla de Cataluña, desde 1848, se estableció un jardín o criadero de plantas, que visitaban los aficionados a la floricultura y arboricultura. Llamóse «El Jardín de la Ninfa,» primero, y más tarde instalóse en él la sociedad coral «Euterpe,» que dirigía el inmortal José Anselmo Clavé. Conciertos matutinales, «soi-

rées» musicales, bailes campestres y disparos de fuegos artificiales, eran los espectáculos de aquellos sencillos y populares jardines, llamados ya del Tívoli. En 1864, al lado del local destinado a café, se levantó un tablado-escenario para dar representaciones de las zarzuelas populares catalanas de Federico Soler, Roure, Vidal Valenciano, con música de Manent. El público permanecía al aire libre, y en mesas de a cuatro tomaba la consumación-refresco, tasada en un real, que era lo único que se pagaba por asistir al espectáculo. Tal patriarcalismo duró solamente hasta 1874, en que el Tívoli se trasladó a la calle de Caspe, al lado del mismo Paseo de Gracia, en donde durante treinta años alternaron las compañías de ópera, zarzuela castellana, verso, acrobatismo, y hasta comedia catalana. En 1918 fué el teatro totalmente restaurado y ensanchado, quedando convertido en un coliseo tan espacioso como elegante y en donde siguen actuando toda clase de compañías, nacionales y extranjeras, ya que desde los espectáculos de Camo a las óperas de Morera y Vives, desde los melodramas históricos de Amichatis y Montero hasta la zarzuela castellana moderna, todo tiene cabida en este popular teatro.

Campos Elíseos.—En 1853 se inauguraron en el Paseo de Gracia, comprendiendo cuádruple extensión que los jardines del Tívoli, en cuyos espectáculos se proponían rivalizar. Todos los deportes y diversiones al aire libre (montañas rusas, lago, grutas fantásticas, casa suiza, restaurant, etc.) se establecieron allí con un lujo y gusto desconocidos hasta entonces en Barcelona. Algo de imitación del Bois de Boulogne de París, del Château d'Eau de Marsella, y de la Tête d'or de Lyon, les prestaba su encanto y lograron que todo barcelonés acudiese allí a participar de sus variados espectáculos y diversiones. En 1860 fué obsequiada la reina Doña Isabel II con una garden party en aquellos jardines, que terminó con un castillo de fuegos artificiales, cuya profusión y mérito la tradición se ha encargado de ensalzar. Los coros de «Euterpe,» de Clavé, dieron allí varios festivales, y una vez todas las sociedades de Cataluña se agruparon, en 1865, dando un concierto en que tomaron parte más de dos mil coristas. Compañías de verso y zarzuela castellana, ópera francesa e italiana, alternaron con otras de menor importancia. El haberse establecido otros teatros de verano en el espacio comprendido entre los Campos Elíseos y la ex Puerta del Angel, a lo largo del Paseo de Gracia, y el empezarse a edificar casas de lujo en las parcelas de terreno de aquellos jardines, les empezó a restar importancia y concurrencia, desde 1874. El banquero don Evaristo Arnús en 1881 edificó dentro del recinto de los Campos Elíseos un hermoso teatro, al que tituló «Sala Beethoven» (Teatro Lírico), que fué construído con todo lujo, pulcritud y hermosotrazado. Actuaron en él las mejores compañías nacionales y extranjeras de ópera y declamación, pero la vida de este nuevo teatro no fué muy duradera, ya que en 1890 desapareció totalmente, levantándose nuevos edificios en su solar, y el Teatro Lírico, ya desmontado, fué montado de nuevo en el Casino del Masnou-Ocata en 1896.

Prado Catalán.—En unos jardines que figuraban a la derecha del Paseo de Gracia, entre las actuales calles de Caspe y Cortes, se inauguró en 1863 un teatro de verano al aire libre, con objeto de dar representaciones de zarzuela castellana. Obtuvo el favor del público y en el año siguiente se ensanchó el local, habilitándolo a la vez para circo-ecuestre. En 1865 actuó allí la compañía trágica italiana de Ernesto Rossi, y se hizo muy popular en Barcelona. Más tarde actuaron allí varias temporadas la Matilde Díez, la Teodora Lamadrid, con Mariano Catalina, José Valero, Ossorio y Rafael Calvo. En 1872 desapareció este teatro para dar lugar a las edificaciones de moradas lujosas, que lo han substituído.

Teatro de la Zarzuela.—Estuvo situado en la izquierda del Paseo de Gracia, frente casi al Prado Catalán. Un jardín improvisado, un cobertizo para escenario y para café, eran todo su decorado. Como su nombre indica, diéronse en él sólo representaciones de zarzuela castellana, y después de la Revolución de Septiembre adquirió triste nombradía por sus espectáculos de «can-cán» y danzas no menos incultas. La sociedad coral «Barcino» dió en el mismo algunos conciertos matutinales. Estuvo abierto desde 1864 hasta 1872.

Teatro de Variedades.—Se estableció en 1864, en la derecha del Paseo de Gracia, entre las calles de Cortes y Diputación. Al principio se representaron en él zarzuelas y parodias catalanas, y el dramahistórico de Federico Soler *O rey o res* se estrenó en este coliseo. Después fué centro y albergue de representaciones de zarzuela castellana y de algunas comedias de espectáculo, como *La pata de cabra, Urganda la desconocida*, etc. La platea era muy espaciosa, tanto como reducido su escenario.

Teatro Español.—En los mismos terrenos que ocupara el Teatro de Variedades, pero más al interior de lo que es hoy pasaje, formado entre las casas 22 y 24 de dicho Paseo de Gracia, se levantó en 1871 el Teatro Español, que subsistió hasta 1896. Casi siempre actuaron en el mismo compañías de zarzuela castellana, y todo el repertorio de los Arrieta, Barbieri, Eslava y Oudrid, con los libretos de Camprodón, Olona, Eguílaz y demás maestros de mediados del siglo xix, tuvo allí su acogida más grata y los éxitos más duraderos.

Teatro Talía.—En plena Revolución de Septiembre se levantó al Sudeste de la que es hoy Plaza de Cataluña un teatro de verano, sin ornato, confort, ni asomos de gusto artístico, que tuvo por principal objeto dar a conocer los llamados «cuadros al vivo,» espectáculo educativo, si el arte y el buen gusto saben regularlo; pero el más cínicamente disolvente, si la procacidad o la mala intención lo toman por su cuenta. Esto último ocurrió en los cuadros del Talía, que merecieron la aprobación del público nada sensato, y en donde se presentaban desde supuestas escenas inmorales del interior de un convento, hasta episodios de la guerra de Troya, mezclados con escenas de la Pasión del Salvador. Las sesiones de bailes de «can-cán» arreciaron desde 1868 hasta 1870, en que desapareció tal centro de pornografía ochocentista:

Circo Ecuestre.—Casi en el centro de la misma Plaza de Cataluña se levantaron en dos ocasiones distintas (1875 y 1892) sendos teatros o circos de acrobatismo. Las mejores compañías extranjeras dieron en ellos numerosas representaciones.

Teatro Novedades.—En el mismo solar que ocupara el Prado Catalán, y lindante con la riera de Malla, levantóse en 1872 el Teatro de Novedades, que se ha distinguido por albergar toda clase de compañías y ofrecer toda clase de espectáculos. Las compañías de Calvo, Vico, Mario, con la Lamadrid, Díez (Matilde), la Mendoza Tenorio, Elisa Boldún, en su época; y más tarde, las de Guerrero-Mendoza, Thuillier, Balaguer, Cobeña, etc., actuaron en Novedades, entre las de ópera italiana y zarzuelas castellana y catalana. En alguna temporada el teatro catalán se ha establecido también en este coliseo, que ha experimentado varias restauraciones, convirtiéndolo la última en una sala de espectáculos elegante y de severa decoración, con palcos y galería espaciosos y muy confortables. También se han dado en él representaciones de circo y de cinematografía.

Nuevo Retiro.—Establecióse este teatro al extremo opuesto de la Plaza de Cataluña, al principio de lo que es hoy Rambla de Cataluña, llegando hasta la calle de la Diputación. Con una platea muy espaciosa y capaz, y un escenario algo reducido, albergó varios años a diversas compañías de ópera y opereta italiana, y de zarzuela castellana y catalana. Desapareció en 1902.

EL DORADO.—Edificado en 1892, es aún hoy día un lindo coliseo situado en la Plaza de Cataluña y la calle de Vergara. Han actuado en él, especialmente, compañías de zarzuela de las llamadas de «género chico,» sucediéndose en su escenario todos los artistas más populares de España. Ha alternado frecuentemente con espectáculos de cine, couplets y atracciones.

Teatro España.—En 1909 se celebró, con asistencia de representantes de la prensa y de los artistas de la compañía, la inauguración del Teatro España, edificado en el solar que ocupó, frente al circo taurino de las Arenas, un salón de «varietés» que se incendió. El nuevo coliseo tiene cómoda capacidad para mil quinientas personas y reune magníficas condiciones de ventilación y de seguridad, pues tiene siete salidas directas a la calle. El decorado es sencillo y de buen gusto, y el alumbrado espléndido. Para trabajar en este teatro fué contratada una compañía cómico-dramática dirigida por el primer actor Rafael Masip y en la que figuraban artistas ventajosamente conocidos.

Orfeó Catalá.—El día de San Jorge (23 de abril) del año 1905 colocóse la primera piedra de este artístico edificio, emplazado en el solar que ocupaba el antiguo claustro del convento de San Francisco, en la calle Alta de San Pedro, en una superficie de 36,000 palmos, y destinado a residencia social de una de las mejores sociedades corales de España. La estructura interna del local y la extraordinaria capacidad del solar dan la explicación de la disposición de las fachadas de este Palacio de la Música, por el que han desfilado las más notables orquestas y los mejores concertistas. La fachada de la calle de San Pedro, más monumental, acusa en la planta baja el doble vestíbulo para los que entran a pie v para el paso de carruajes; en el primer piso la sala más lujosa de descanso, en la que pueden darse conciertos de música de cámara en presencia de más de cuatrocientas personas, y en los pisos superiores otra sala de descanso y los atrevimientos constructivos para llevar a lo sumo de extensión la gradería del público de la sala de conciertos. La fachada del pasaje queda explicada por la necesidad de dar toda la luz posible a las habitaciones de la parte baja y de contribuir en gran manera a que en la gran sala de audiciones no sea necesaria la luz artificial cuando se dan conciertos en pleno día. Esta sala, en la que pueden congregarse hasta 3,000 personas, contiene una grande concha hecha sola y expresamente para conciertos, capaz para 400 ejecutantes, con una monumental galería que también se destina a ejecutantes en los grandes festivales, y otra galería, invisible para el público, para coros lejanos: presidido tan hermoso conjunto por un órgano de sesenta juegos reales, correspondientes a 93 registros, con cuatro teclados manuales y uno de pedal, y conteniendo un total de 3,772 tubos, construido por E. F. Walcker y Comp.a, de Ludwigsburg. La cubierta del edificio es una obra de ingeniería a que se lanzó con toda su fuerza genial el arquitecto don Luís Doménech y Montaner. La ornamentación de este edificio, así en su exterior como en su interior, consiste principalmente en mosaicos y mayólicas, habiéndose concedido parte principalísima a la pintura y a la escultura: de Blay es el agrupamiento monumental de la esquina de la fachada, del gran pintor Casas el inmenso friso del frontis, y de otros no menos distinguidos artistas las testas escultóricas de los grandes músicos catalanes que figuran en la fachada, así como las pinturas y esculturas que embellecen la escalera monumental, los vestíbulos, las salas de descanso, etc.

Coliseum.—Inauguróse en 1923 este edificio monumental, situado en la calle de las Cortes Catalanas, entre la Rambla de Cataluña y la calle de Balmes. El arquitecto don Francisco de P. Nebot adoptó en su construcción el estilo Renacimiento, que es el que más se presta a este género de construcciones, ya que admite profusión de pormenores ornamentales alegóricos que dan carácter al edificio. En su fachada figuran nueve grupos escultóricos mayores que de tamaño natural, representando el Drama, la Comedia, la Poesía, la Música, la Danza, etcétera, coronándola un grupo de gran tamaño representando el Arte. El Coliseum consta de tres partes utilizables: la de la planta de sótanos para salón de exposiciones de arte, la planta baja hasta la altura de 20 metros destinada a sala de espectáculos, y a partir de esta última, destinada a casino, rodeado de terrazas que dominan el panorama de Barcelona. Los materiales empleados en esta obra son todos de carácter definitivo: así el armazón es todo de acero, la fábrica de ladrillo en su parte oculta, y de piedra y mármol en las fachadas y partes visibles. La capacidad de la sala de espectáculos es de 3,000 espectadores, y está concebida en la forma adoptada en los más modernos teatros de Norteamérica y de Alemania, consistente en un gran balcón sobre la platea, adelantándose hasta el centro de la misma, y sobre éste, otro balcón hasta su respectivo centro, al objeto de que todos los espectadores vean el escenario de frente. Para acceso al casino hay dos cuerpos laterales con dos escaleras y cuatro ascensores. Las terrazas bajo del arco central de fachada son descansos para los espectadores. El edificio es incombustible. Es verdaderamente lástima que en un edificio como el que describimos, que no tiene ni en Europa ni en América otro que pueda aventajarle, no se hayan dado hasta el presente más que representaciones cinematográficas.

Teatro Gran Vía.—Fué levantado en 1889 en la calle de este nombre y en el solar comprendido entre las calles de Bruch y Gerona. De construcción basta, era muy capaz, y la platea toda estaba cubierta con relativo confort. Actuaron en el mismo varias compañías de opereta extranjera, zarzuela chica y alguna vez espectáculos de varietés. Desapareció en 1908.



VALENCIA.-TEATRO PRINCIPAL



BILBAO.—TEATRO ARRIAGA



Teatro de Goya.—El «Centro de hijos de Aragón,» establecido en Barcelona, adquirió varios inmuebles en el principio de la calle de Poniente, levantando en ellos de planta su local social, con una elegante y ricamente decorada sala de espectáeulos, que abrió al público en 1917, con el título de «Teatro de Goya.» Las compañías castellanas de Villagómez, Simó Raso, Thuillier, Morano, Oliver-Cobeña, Sassone-Palou, Ricardo Calvo, Bárcena-Martínez Sierra y otras muchas, han actuado largas temporadas en este coliseo, que es muy favorecido del público barcelonés.

Teatro Polibrama.—En la Rambla de Estudios, y en el local de la Real Academia de Ciencias, está situado el teatro de este nombre, que funciona con una elegante sala de espectáculos, alternando en él las representaciones cinematográficas con las de verso castellano.

Teatro de Barcelona.—Inauguróse en marzo de 1923. Tiene su entrada por la Rambla de Cataluña, y está edificado sobre parte de la desaparecida riera de Malla, a espaldas del Hotel Colón. Consta de dos pisos, y en su decorado predominan, por no decir son únicos, los tonos rojo y blanco y el oro. Es uno de los teatros más elegantes de la ciudad, y su cabida, de 1,500 personas. Desde su citada inauguración han actuado en él las siguientes compañías: Zorrilla-Mayor, Alarcón-Muro, Nicolau-Giménez, Alba-Bonafé, Adamuz-González, Ricardo Calvo, Giovanni Grasso, Jean Sarment, Ricardo Puga y Díaz Artigas.

Finalmente, en la parte Sudoeste de Barcelona, limitada por las grandes avenidas llamadas *Rondas* en su cruce con la del Paralelo, han actuado los teatros llamados «Circo Español,» «Apolo,» «Reina Victoria,» «Cómico,» «Nuevo,» «Condal,» edificados o restaurados casi todos en el lapso comprendido entre 1895 y 1915. Poca importancia tiene su actuación en la historia del Teatro, ya que en ellos, además de algunas representaciones de zarzuela de género chico, sólo se han representado vodeviles, espectáculos guiñolescos o engendros maliciosos en que el arte ninguna parte tiene, puesto que su único objetivo es halagar el apetito bestial del espectador.

Teatro de los Campos Elíseos.—En 1919 la compañía del Infanta Isabel, de Madrid, estrenó en este teatro con buen éxito *En cuerpo y alma*, de Linares Rivas.

En el Teatro Trueba la compañía de Borrás se presentó con *El cardenal*, obteniendo un clamoroso éxito.

Teatro Arriaga.—La compañía de Ernesto Vilches debutó con su inseparable *El amigo Teddy*.

Teatro Principal.—Por la compañía de Ernesto Vilches se estrenó la obra de don Mariano Alarcón La sangre del leopardo, por la

TEATROS DE BILBAO.

TEATRO DE BURGOS. cual había gran expectación. El éxito fué extraordinario. El autor, que había ido a presenciar el estreno, fué llamado a escena al final de cada uno de los actos, recibiendo calurosas ovaciones.

TEATRO
DE CACERES.

Teatro Principal.—La compañía de Montijano dió en octubre de 1917 un corto número de funciones, poniendo en escena, entre otras: El cardenal, La propia estimación, El mal que nos hacen, La frescura de Lafuente, etc.

TEATROS DE CADIZ. Teatro Principal.—En 1911 actuó en este teatro la compañía de Carmen Cobeña. En el Teatro Cómico actuó, en 1912, la compañía Ribelles. En el Teatro Escudero la compañía de Enrique Guardan, en el Teatro de Verano la de Velasco en 1913 y en 1915 la compañía de Luis Echaide, y en el Gran Teatro la de Caralt. En el 1916 y en el mismo teatro la compañía de Luis Ballester. En 1917 actuaron en marzo, en el ya repetido teatro, Margarita Xirgu, y en septiembre Paco Morano, y en 1919 Rosario Pino.

TEATRO DE CÓRDOBA. Teatro del Gran Capitán.—El 15 de abril de 1913 celebró María Guerrero su beneficio en este teatro con *Locura de amor*, siendo premiada su labor con frenéticos aplausos y recibiendo valiosos regalos, entre otros, del Ayuntamiento y de la Asociación de la Prensa. El capitán de infantería señor Izquierdo, que se encontraba entre los concurrentes, pidió que la orquesta ejecutase la marcha real. El público la escuchó en pie aclamando al rey, a la patria y al ejército. Poco después recibía el gobernador militar una comisión de damas, presididas por la Condesa de Hornachuelos, que fué a testimoniar su adhesión al trono. Con este motivo se envió un telegrama al presidente del Consejo, en el cual execraban el atentado de que fué objeto Su Majestad el rey y se felicitaban de que hubiera salido ileso.

TEATRO
DE GERONA.

Teatro Principal.—De buenas proporciones y severo decorado, data su inauguración de 1863, habiendo sufrido algunas restauraciones. Ha albergado diversas compañías, pero llevando en algunas épocas una vida algo lánguida.

TEATRO DE LA CORUÑA. Teatro Rosalía de Castro.—En este teatro han actuado en distintos años las compañías de María Guerrero, Francisco Rodrigo, Villagómez y Morano.

TEATROS DE MALAGA. Teatro Cervantes.—Por este teatro han desfilado las mejores compañías de todos géneros, que han triunfado en Madrid y Barcelona, alcanzando grandes éxitos en su función anual la Real Academia de Declamación, plantel de los más renombrados artistas de ambos sexos que hoy pisan los escenarios españoles. Tampoco se han quedado atrás los teatros VITAL AZA, LARA y PRINCIPAL, aunque este último se ha convertido estos últimos años en cinematógrafo.

Teatro Balear.—En 1909 se inauguró un nuevo coliseo con la de- Teatro De Palma nominación que dejamos apuntada. El edificio es digno de la importante capital de aquellas islas.

TEATROS DE REUS,

Teatro Fortuny.—Es un coliseo, amplio, severo, ricamente decorado y de estructura parecida a la del antiguo Teatro Principal de Barcelona. Su platea, palcos, corredores y escenario lo hacen digno de una capital de primer orden. Empezóse en 1867, y restauróse totalmente en 1913. En su escenario han actuado las principales compañías líricas y dramáticas de España, y han dado conciertos en el mismo, desde la Orquesta Sinfónica de Madrid, del maestro Arbós, hasta la masa coral de la Capilla Sixtina, de Roma, y el *Orfeó Catalá* de Barcelona.

Teatro Euterpe.—Estaba situado en terrenos frente a la actual estación del Ferrocarril de Madrid, Zaragoza y Alicante. Tenía carácter de teatro de verano, alternando en el mismo la representación de zarzuelas con la de conciertos corales y bailes de sociedad. En 1871 el rey Don Amadeo I fué obsequiado en este coliseo con un memorable baile de etiqueta. Ofrecía la particularidad de tener un precioso telón de boca pintado por Mariano Fortuny, natural de Reus, y varias decoraciones pintadas por Galofre y Llovera. Desapareció en 1874.

Teatro Bartrina.—Está situado en el interior del edificio que ocupa la sociedad Centro de Lectura y lleva el nombre del malogrado poeta, hijo de la ciudad, don Joaquín M.ª Bartrina de Ayxemús. Se construyó en 1883, pero, al reedificarse el local social, ha sido restaurado y ampliado, con riqueza y gusto artístico, merced al desprendimiento del bienhechor reusense don Evaristo Fábregas Pamies, que ha costeado todas las obras. Se inauguró en 1920. Actúan en él varias compañías líricas y dramáticas.

La compañía de Eslava, que dirige Martínez Sierra, dió en septiembre de 1918 una representación al aire libre en el patio del Colegio de Nobles Irlandeses. Era la primera vez que Martínez Sierra, acometedor incansable de nuevas y nobles empresas, intentaba ésta del teatro en la Naturaleza. En un tablado cubierto con un tapiz, oculto por macetas, Catalina Bárcena, Herminia Peñaranda y Ricardo de la Vega representaron el hondo y humanísimo auto-sacramental de Inocencio Salcedo *Lucero de Salvación*, obteniendo un éxito completo.

En los primeros días de marzo de 1913 se incendió en esta capital el Teatro de Bellas Artes, quedando totalmente destruído. En el mismo año y el 29 de diciembre se incendió el Teatro Circo, quedando también destruído completamente.

Salón Pradera.—En 1912, merced a las grandes reformas hechas en el edificio, quedó convertido este Salón en un bello y elegante tea-

TEATROS
DE SALAMANCA.

TEATROS DE SAN SEBASTIAN.

TEATIOS DE SANTANDER. tro, en el que hizo una brillante campaña la compañía dramática que dirigía la primera actriz Matilde Moreno.

Teatro Principal.—A las tres y cuarenta y cinco minutos de la madrugada del 30 de octubre de 1915 se incendió este teatro. Rodeados de llamas, penetraron los redactores del periódico *El Pueblo Cántabro*, que lograron salvar algunas ropas. Las llamas, impulsadas por el viento que soplaba con gran violencia, prendieron en los tejados de los inmuebles inmediatos. A las siete logróse localizar el incendio, quedando el teatro completamente destruído. Los artistas de la compañía Lacasa perdieron parte de su ajuar.

TEATRO
DE TARRAGONA.

Teatro Principal.—Edificado en 1858, en la Rambla de San Carlos, frente al edificio del Gobierno civil de esta ciudad, de decorado sencillo y sobrio; tiene su historia y tradiciones muy gloriosas. En el mismo se representaron en diversas épocas las mejores producciones de Zorrilla, Eguílaz, Hartzenbusch, García Gutiérrez y Tamayo, por compañías de la Corte, o por otras compuestas de aficionados. Francisco Morera estrenó en él su drama *Generosos a cual más*, y Pedro A. Torres representó allí sus mejores dramas catalanes.

TEATROS DE VALENCIA. Cuantas personas tenían en esta capital significación propia fueron a la estación a recibir, en 21 de abril de 1913, al ilustre dramaturgo Jacinto Benavente. Se hallaban allí los jóvenes del Ateneo Escolar, que fueron los que lo invitaron a ir a Valencia, multitud de estudiantes, los socios del Círculo de Bellas Artes y numerosas comisiones. El alcalde accidental, con una comisión de concejales, le dió la bienvenida. El doctor Moliner lo visitó con una comisión de estudiantes, para pedirle su apoyo para conseguir el presupuesto de cien millones dedicado a cultura e higiene. Durante varios días todo fueron agasajos y fiestas en honor de Benavente.

Teatro Olimpia.—El 10 de noviembre de 1915 se inauguró este teatro. Se construyó con el propósito de que fuera una simple sala de espectáculos; pero los planos se modificaron después por el arquitecto provincial señor Rodríguez, habiéndose conseguido cuanto era posible, dadas las pésimas condiciones del local. Inauguró el local una compañía de ópera.

TEATRO DE VIGO.

Teatro Rosalía de Castro.—Un incendio violentísimo, cuyo origen se desconoce, destruyó en pocas horas, el 8 de febrero de 1910, este teatro, el mejor de Galicia indudablemente. La historia del desaparecido coliseo es muy agitada. A punto de terminarse su edificación suspendiéronse los trabajos, y permaneció abandonado cerca de veinte años. En 1901 se inauguró por fin con una compañía de ópera, de la cual formaban parte María Galvany y Matilde de Lerma. Luego



GIJÓN.-TEATRO DINDURRA



Oviedo.—Teatro Campoamor



estuvo a punto de ser utilizado para almacén de tejidos, pero el inolvidable bienhechor García Barbón lo evitó, adquiriendo la propiedad del edificio. En el Rosalía de Castro trabajaron celebridades como María Guerrero, Italia Vitaliani y Mimí Aguglia.

Finalmente, hay que consignar los teatros de Figueras, de Lérida, el llamado del Balneario de Tortosa, los de Sabadell, Tarrasa, Manresa, Granollers, Zorrilla de Badalona, Canet de Mar (en donde se estrenó la tragedia *Judith de Welp*, de Guimerá, en 1884), Villanueva y Geltrú y Villafranca del Panadés; por contener todos, o algún pormenor curioso digno de la historia teatral, o representar un loable esfuerzo individual o colectivo en pro de la cultura o de la difusión de las bellas artes.

OTROS TEATROS.

CAPITULO VI

La declamación y caracterización escénicas del siglo xx. — Actores y actrices dramáticos, cómicos y líricos.—Premios y homenajes.—El arte lírico nacional.

EL PASADO Y EL PRESENTE.

Opinión es de viejos que «cualquiera tiempo pasado fué mejor,» como dijo el clásico. Oir hablar a un viejo y oirle lamentarse de que en la actualidad carecemos absolutamente de buenos cómicos, es todo uno. ¡Oh, la música divina de los versos de Calvo! ¡Oh, los arranques sublimes de Vico! ¡Oh, la expresión ternísima de Elisa Mendoza Tenorio!... Y de ahí no salen. Nosotros estamos muy conformes en que Rafael fué un estupendo recitador, en que don Antonio fué el geniopoderoso de la mímica, en que la Mendoza Tenorio fué una dama joven de extraordinario talento, de rara sensibilidad, de selectísima escuela declamatoria. Todo eso es absolutamente cierto, y como ciertohay que reconocerlo. En lo que no estamos conformes es en que por ponderar el pasado se desprecie, sin excepción, el presente. Se habla de Emilio Mario y lo consideran los viejos como el más grande de losdirectores de escena que ha habido en España. Como aquella cena de-El amigo Fritz, dicen, no la hemos vuelto a ver. Por lo visto, los viejos no van ya al teatro. Porque, ¿acaso Díaz de Mendoza no monta lasobras con mucha mayor propiedad, con mucha más esplendidez, con mucho mayor lujo del que las presentaba Mario? Y quien dice Díaz de Mendoza, dice Vilches, y dice Borrás, y dice Ricardo Calvo y dice otros actores de nota. Se argüirá, en contra de esto, que todos los artistas que hoy brillan en el teatro son descendientes o discípulos delos grandes maestros del siglo xix. Perfectamente; pero de eso a afirmar que, por el mero hecho de ser discípulos o descendientes, son absolutamente inferiores, va una gran diferencia. Se puede ser discípulo de un sabio maestro y aventajar a éste en sabiduría. Nadie nace enseñado y de alguien tiene que recibir la enseñanza. También en los tiempos de Calvo y Vico eran considerados Ayala, Narciso Serra y Enrique Gaspar como autores eminentes. ¿Es que estos autores pueden competir, siquiera, con Benavente o con Linares Rivas? No hay que darle vueltas. Dijera el clásico lo que dijera, cualquiera tiempo pasado fué peor.

LAS DIFICUL-TADES DE HOY.

Y tan es verdad esto que, aun en los grandes errores de hoy, en la astracanada por ejemplo, se derrocha por parte de los autores y de los cómicos mucha más gracia, mucho más ingenio, mucho más donaire que en los grandes aciertos del siglo xix. Porque ¿por ventura no son mayores las dificultades que resuelven Bonafé, Zorrilla o Simó Raso, al hacer esa clase de obras, que las que resolvía Emilio Mario al hacer El libre cambio, o Mariano Fernández al hacer La pata de cabra? Y no hablemos nada de las obras poéticas modernas. Sin discutir si los versos de Marquina, de Villaespesa o de Valle Inclán son mejores o peores que los de Zorrilla, Hartzenbusch o Echegaray, las dificultades que su recitación ofrece, los escollos que hay que salvar para que la armonía exista, son mucho mayores que las que ofrecían las obras románticas. El Tenorio o El gran Galeoto lo recita cualquier cómico de mediana talla; El aleázar de las perlas o Cuento de Alice sólo pueden recitarlos los artistas de verdadera sensibilidad, de finísimo oído v de práctico talento.

En lo que hace al arte escénico, cualquiera tiempo pasado fué mu- LA PRESENTACIÓN chísimo peor. No quiere decir esto que los actores de hoy sean más ESCÉNICA DE HOY. notables que los de ayer, aunque también la cosa sería muy discutida, siempre con las salvedades y excepciones de rigor, sino que se visten con más escrupulosa exactitud, se caracterizan por procedimientos mucho más eficaces y decoran la escena con gusto mucho más exquisito. Esto y no otra cosa es lo que hemos guerido decir. Ahora la caracterización escénica no obedece a pautas fijas y trilladas, como obedecía antes, sino que cada actor tiene su sistema personal, distinto del de los demás actores, sin que por ello desmerezca el personaje representado. Además, van desapareciendo los tipos clásicos del teatro de fines de siglo: el militarote de grandes bigotazos y perilla, dominantón v grosero; el maestro de escuela v el cesante famélicos, aquél con las botas rotas y éste con el cuello del gabán levantado; el hortera vestido arbitrariamente; la patrona de huéspedes bigotuda y soez; el estudiante desaplicado y tramposo; el tío americano que viene hablando gangosamente y que, aunque sea en invierno, se presenta con pantalón blanco y sombrero de jipi, como si al desembarcar en la Península no advirtiese que hacía frío.

También se ha desterrado el uso de aquellas famosas pelucas de cartón que llegaban hasta el nacimiento del pelo y que no había modo de adherir a la frente. Las pelucas actuales son de goma, y se adhieren absolutamente y no se distinguen de la piel por su transparencia. De igual modo no hay actor mediano que se pinte arrugas en la cara para parecer viejo. Ahora los actores no se pintan arrugas para carLA CARACTERI-ZACIÓN.

garse de años, sino que dan a todo su rostro las debidas tonalidades mediante dos únicas pinturas: el sepia y el carne. Aquel clásico canto de carta de baraja manchada con corcho quemado hace mucho tiempo que emigró de los camerinos. Las reglas de Vico en cuanto al gesto, que es la verdadera caracterización, se siguen en absoluto. Los procedimientos de Mario en cuanto a la decoración y propiedad escénicas se siguen también, y por cierto muy mejorados. Hasta las compañías más modestas y hasta los teatros más humildes van teniendo ya decorado propio, si no para cada una de las obras, porque eso sería pedir mucho, al menos para las de más éxito y mayor actualidad. Quedamos, pues, en que no existe razón alguna para atacar sistemáticamente a lo moderno, para proclamar exclusivamente la bondad de lo antiguo. Y expuesta esta opinión nuestra, debemos añadir que, por motivos que el lector comprenderá fácilmente, siempre que hablamos de los artistas contemporáneos, y conste que nunca lo hacemos con ánimo de censura, por la sencillísima razón de que todo en este mundo es capaz de enmienda, acostumbramos a ser sobrios en la cita, pues creemos que para juzgar plenamente a una persona hay que esperar a que termine su obra, y es caso frecuente, entre los actores, que cambien de rumbos y sistemas hasta encontrar la postura definitiva dentro del arte escénico. El caso de Miguel Cepillo debe servir de ejemplo y de lección. De haber juzgado al gran característico cuando trabajaba a las órdenes de Emilio Mario, se le hubiese tenido por un medianísimo galán joven. Y sin embargo, ¡cuán diferente juicio merecía! En virtud de estas razones, y aun contrariando nuestros deseos. al hablar de los comediantes y comediantas que en la actualidad trabajan lo haremos someramente, agrupándolos, de modo indistinto, dentro de las escuelas declamatorias a que cada uno pertenece.

ESCUELAS DECLAMATORIAS. Escuela de Rafael Calvo. Muerto el gran lírico, siguieron sus huellas su hermano Ricardo y José González, que, aunque no alcanzaron la altura artística del maravilloso intérprete de La vida es sueño, consiguieron merecida fama y justos laureles. Tras ellos vino Federico Vaz, que declamaba los versos con gran delicadeza y que falleció prematuramente, dejando tras de sí una esperanza malograda. En la actualidad son muy pocos los autores que cultivan el lirismo tradicional romántico. Entre ellos, los más notables son Ricardo Calvo, sobrino del gran Rafael, y Miguel Muñoz.

Escuela de Vico. Inmediato sucesor del eminente don Antonio fué su sobrino Antonio Perrín, que, sin embargo, no pudo recoger toda la herencia artística de su esclarecido deudo. Un actor que, dentro de esa escuela, demostró tener condiciones renovadoras y siguió rumbos-



Hist. del Teatro Español

Lámina XLVIII



modernos fué José Tallaví, artista de enorme temperamento, que también falleció prematuramente, aunque va no dejó sólo, como Vaz. una esperanza, sino una gran realidad plenamente demostrada. Actualmente siguen las huellas de Vico Francisco Morano, Francisco Fuentes y, más que éstos, Enrique Borrás, trágico de enorme fuerza emotiva. Morano, artista de gran comprensión escénica y creador de infinitos personajes que han puesto su nombre en la más alta y justísima fama, tales como los de La huelga de los herreros, Fedora, Tempestad en la sombra, Deshonor, Felipe Derblay, Papá Lebonnard y Amor de amar, así como los de obras consagradas de la importancia de Otelo, La muerte civil, Don Gil de las calzas verdes, y de comedias tan bellas como La gobernadora, El nido ajeno, Tortosa y Soler, Señora ama, y cien más. Fuentes, de gran talento, de gran flexibilidad y singulares dotes artísticas, interpreta magistralmente La fuerza bruta, Traidor, inconfeso y mártir, El abuelo, y otras muchas. En cuanto a Enrique Borrás, es uno de los artistas más notables que han Enrique Borras. pisado la escena española y heredero directo de don Antonio Vico, aunque no se le parezca en nada. Porque Borrás, que tiene un temperamento tan intenso como el del creador de El Cid, es absolutamente personal en su trabajo, hasta el extremo de que hay obras, como Tierra baja, Las urracas, Los viejos y aun El místico, en las que es insustituible, y resulta inútil que otros actores quieran imitarle, por lo que pesa el recuerdo de su labor. Caracterizándose, es muy escrupuloso. El padre Ramón de El místico es una de sus creaciones más asombrosas. El Pepet de La loca de la casa no hay quien lo mejore. También representa con gran propiedad el Pedro Crespo de El alcalde de Zalamea. En cambio, en el Tenorio no está feliz. Es un tipo que no armoniza con sus facultades artísticas, que, siendo portentosas, no se avienen con lo romántico. También ha hecho grandes creaciones en Mar y cielo, Amor y ciencia, Buena gente, El lobo, Esclavitud, y otras.

De las actrices pertenecientes a la escuela de Vico, la más grande es Margarita Xirgu, a la que acompañan un enorme talento, una extraña sensibilidad y una hermosa juventud, todo lo cual hace pensar fundadamente en los floridos laureles que la esperan. Empezó haciendo la Curra de Don Alvaro y ha terminado haciendo Salomé, El corazón manda, La loca de la casa, Marianela, Los buhos, La malquerida, Los ojos de los muertos, La princesa Bebé, dando a todos sus personajes tal emoción, tal gesto, tal acento de cordialidad, y vistiéndolos y caracterizándolos de modo tan verdadero, que, dada su juventud, su talento y sus entusiasmos, se puede esperar de ella la artista del porF. MORANO

MARGARITA XIRGU. venir, la competidora insigne de Rita Luna y de Matilde Díez, de Elisa Boldún y de María Guerrero.

Escuela de Arjona. Desde que murió el gran actor ecléctico, han sido muchos los cómicos que han pretendido continuar sus procedimientos, y algunos, los que han llegado a formar escuela propia, casi lo han conseguido. Prescindiendo de éstos para referirnos exclusivamente a los actores que han continuado la declamación seria, vigorosa, austera, de Ariona, debemos citar, en primer término, a Donato DONATO JIMÉNEZ. Jiménez, el extraordinario intérprete de los personajes de carácter de nuestra dramática clásica y romántica. Donato Jiménez trabajó hasta el último momento de su vida. En mayo de 1910 despedíase en Oviedo del público y de la compañía que durante ocho meses seguidos estuviera dirigiendo, en unión del primer actor Francisco Villagómez. Fué aquélla una verdadera serata d'onore. Se representó El alcalde de Zalamea, del cual hacía Donato una verdadera creación; leyéronse versos; el público le colmó de aplausos y la compañía le regaló una artística plancha de plata, como testimonio de admiración y de cariño al que hasta entonces había sido su compañero y su maestro. El abandono de la escena no significaba una retirada absoluta. El gran actor abandonaba a su público para dirigir la cátedra del Conservatorio que acababa de conferírsele. Poco actuó en ella. La terrible enfermedad que le aquejaba, y que seguía acechándole, le dió el 2 de julio del mismo año el último zarpazo, esta vez definitivo y terrible. Desde el Conservatorio tuvo que ser trasladado a su casa, en donde cavó en cama, hasta el día citado, en que entregó su último suspiro, rodeado de su esposa y de algunos actores de la compañía de Villagómez.

FELIPE CARSI.

Actualmente siguen sus huellas Felipe Carsi, el admirable característico de la compañía Guerrero-Mendoza, actor portentoso, sucesor de Donato en nuestro Teatro. Todas sus creaciones son admirables. El Don Pío Colorado de *El abuelo* fué un tipo incomparable; el Don Eligio de *El genio alegre*, otro felicísimo. Ha intervenido eficazmente en el estreno de todas las principales obras de la compañía Guerrero, mereciendo especialísima mención la labor realizada en *La noche del sábado, En Flandes se ha puesto el sol, La zagala, El dragón de fuego, La musa loca, La garra*, y muchísimas más.

L. RUIZ TATAY.

Leovigildo Ruiz Tatay es un comediante de brillante historial artístico y de fina y noble percepción. Sus creaciones son tan numerosas como admirables, habiendo venido a substituir en los «barbas» al ilustre Donato Jiménez, y habiendo merecido justísimos elogios de la crítica la interpretación que da a *El alcalde de Zalamea* (don Lope de Figueroa), *Don Juan Tenorio* (el Comendador), y otras obras del



Hist. del Teatro Español

Lámina XLIX



Teatro clásico romántico. Entre las obras que ha estrenado deben citarse Fin de condena, Nerón, Esclavitud, Señora ama (el tío Aniceto) y La alcaldesa de Ontanares.

Escuela de Mario. Muchísimos son los cómicos que hoy en día siguen cultivando el eclecticismo moderno del ilustre Mario, y más aún los que como directores de escena se basan en sus procedimientos. Emilio Thuillier, que fué su discípulo inmediato y uno de sus predilectos, es el más antiguo de todos. Creador maravilloso de Juan José, de ¿Quo Vadis?, de La Dolores y de Falstaf, su caracterización más extraordinaria, El catedrático, La cena de las burlas, y otras muchísimas obras. También interpreta con suprema maestría Hamlet, Otelo, Cyrano, etc., etc.

EMILIO THUILLIER.

Viene después el insigne Fernando Díaz de Mendoza, artista de verdadera ubicuidad, ilustre por su sangre y por su cuna, y más ilustre aún por su alma de artista y por su preclaro talento, y después de Emilio Mario, el mejor director de escena que hemos tenido. Viste y decora las obras con una propiedad rayana en el lujo y a prueba de todo gasto, y se caracteriza personalmente con admirabilísima justeza. Citar todas las creaciones notables que ha hecho Díaz de Mendoza sería el cuento de nunca acabar. Como más asombrosas recordamos, sin embargo, las hechas en El loco Dios, El abuelo, Cyrano, La noche del sábado, Las hijas del Cid, La alcaidesa de Pastrana, La cena de las burlas, La estirpe de Júpiter, Nerón, El alcázar de las perlas, La flor de la vida, Malvaloca, En Flandes se ha puesto el sol, Caridad, La malquerida, y otras muchas.

FERNANDO DIAZ
DE MENDOZA.

Le sigue Francisco García Ortega, actor distinguido, de reconocidas condiciones como galán joven; pero galán joven... con sordina, por su voz sin facultades, por su temperamento sin fuego, por su arte sin variantes, templado, correcto. José Santiago: la fama y el crédito que como actor cómico goza este artista son tan notorios, que no es necesario que nos tomemos la molestia de ponderarlos. Hablen por nosotros sus magníficas creaciones de El centenario, El afinador, El himno de Riego, Al natural, El nido, La escuela de las princesas, Las de Cain, El patio, Mi papá, El amor que pasa, El genio alegre, y otras muchas. De su caracterización basta recordar el célebre monólogo Oratoria fin de siglo, en el que hacía seguidamente infinidad de tipos a cual más opuesto, para comprender que es un gran transformista.

FRANCISCO GARCIA ORTEGA.

JOSÉ SANTIAGO.

Francisco Palanca, artista muy notable y de grandes condiciones.

Aun a trueque de que alguien nos juzgue de exagerados, no tenemos inconveniente alguno en afirmar que Simó Raso es hoy por hoy el primer característico que tiene nuestro Teatro. Cada tipo que él

RICARDO SIMÓ RASO.

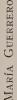
representa es una creación que queda para siempre, sin que nadie sea capaz de mejorar su trabajo. La primera que hizo, siendo muy joven y perteneciente a la compañía de Miguel Cepillo, fué la del Espinilla de Los dos pilletes, creación que, aun habiendo pasado más de treinta años, nadie ha podido olvidar. Hizo después otra, la del sargento Rojas, de La Dolores, que tampoco ha superado nadie. Más tarde se pasó al género chico, y el tipo de Resalao que hizo en La trapera es asimismo inolvidable. En Lara creó personajes tan estupendos como el Pantalón de Los intereses creados y el Cayetano de La fuerza bruta. Después hizo el Tokerano de Los hijos del sol naciente, con el que alcanzó su más grande triunfo artístico; el Fortunato de El hombre que hace reir, El ilustre huésped, Lluvia de hijos, Zarzamora, Los idolos, La levenda del maestro. Ultimamente las corrientes «modernas» le han impuesto la astracanada. El nuevo género repugna a Simó, que lo hace a regaña dientes y por seguir la corriente al público. Es esclavo de la caracterización y del gesto y especifica los tipos como ningún actor los borda, dándoles una personalidad absolutamente suya, que los hace inolvidables.

ERNESTO VILCHES.

Ernesto Vilches, actor notabilísimo a la moderna, magnífico director de escena y maestro de la caracterización, que ha dejado muchos tipos tan admirables como los de *Las de Cain, Jimmy Sanson y Mi papá*, en la comedia; y los de *La malquerida*, *La noche del sábado y El misterio del cuarto amarillo*. Erigido, con muy justos méritos, en director de compañía, su escena es la más minuciosa y más suntuosa de cuantas tiene actualmente nuestro Teatro. Recuérdese cómo presenta Vilches *El eterno Don Juan y Wulli Chang*.

MARIA GUERRERO.

De las comediantas, la más ilustre, la más grande bajo todos los conceptos y en todos los matices, es la genial María Guerrero, artista admirablemente protea, al estilo de Matilde Díez, pues no hay género teatral que no haya cultivado y en el que no haya alcanzado resonantes triunfos. Desde que se alejó del Teatro doña Elisa Mendoza Tenorio, ninguna comedianta se ha atrevido a disputar ese primer puesto a la insigne esposa de Fernando Díaz de Mendoza. María Guerrero es la intérprete insuperable del Teatro moderno. Echegaray le debe sus triunfos más resonantes. Benavente, Valle Inclán, los hermanos Alvarez Quintero, Linares Rivas, Martínez Sierra, y Marquina, han encontrado en ella la intérprete ideal de sus tipos de mujer. Cada uno de éstos es en María Guerrero una brillantísima creación. Recordemos como sus triunfos más señalados los que alcanzó en La desequilibrada, La escalinata de un trono, Maria del Carmen, La nena, Mariana, La princesa bebé, La zagala, Caridad, El loco Dios, El genio









alegre, En Flandes se ha puesto el sol, La estirpe de Júpiter, Primavera en otoño, Mamá, La malquerida, Malvaloca, y cien obras más, todas estrenadas por ella.

Tras ella sigue Rosario Pino, artista que viene cultivando desde muy joven la alta comedia moderna y la comedia clásica, con merecimientos tales y con éxito tan completo, que pasa, en justicia, por haber sido, durante muchos años, la primera figura de ese difícil género teatral, que le debe creaciones tan perfectas, tan maravillosas, como las de El adversario, Realidad, Lo cursi, La gobernadora, Catalina, Las virgenes locas. En la comedia clásica se caracteriza deliciosamente, como pueden decirlo Don Gil de las calzas verdes y La discreta enamorada.

ROSARIO PINOL

Concha Catalá, admirable intérprete de la comedia moderna. Do- OTRAS ACTRICES lores Bremón, que alcanzó grandes éxitos interpretando los grandes caracteres de nuestro Teatro dramático contemporáneo y que se retiró de la escena para contraer matrimonio. Nieves Suárez, que empezó su carrera artística al lado de María Alvarez Tubau, trabajando después en Lara y más tarde en la Princesa, ha conseguido durante el curso de ella señaladísimos éxitos personales, siendo los más resonantes los alcanzados al crear los tipos de Toñuela en Iuan Iosé, de Dolly en El abuelo y de Rocío en El genio alegre. Concha Ruiz es una de las más graciosas artistas de la comedia moderna, que la debe, entre mil tipos diferentes, los creados en el estreno de El amor que pasa, Pepita Reyes, Canción de cuna y El segundo marido. Clotilde Domus, actriz fina, discretísima y delicada en la expresión de los afectos, cultivó el género cómico y el dramático, retirándose de la escena en 1904 al contraer matrimonio.

Catalina Bárcena, primera actriz de la compañía de Martínez Sierra, es una de las artistas jóvenes más comprensivas e inspiradas que pisan hoy la escena. Se hizo al lado de la gran María Guerrero y aprovechó las lecciones de esta ilustre comedianta, tanto en lo que hace a la declamación, como en lo que se refiere a la caracterización personal. En la Princesa estrenó varias obras, entre ellas En Flandes se ha puesto el sol, La alcaidesa de Pastrana, La cena de las burlas y Primavera en otoño; después pasó a Lara, donde hizo una portentosa creación de la Sor Juana de la Cruz de Canción de cuna, y, por último, pasó a Eslava, donde además de muchos estrenos, en los que siempre ha sabido destacar su personalidad artística, ha representado con singular éxito La dama de las camelias.

María Cancio es la característica de la compañía Guerrero-Mendoza, y dicho está que es una admirable característica, de la buena cepa

CATALINA

BARCENA.

MARIA CANCIO.

de Teodora Lamadrid y Matilde Díez. La Gregoria de *El abuelo*, la Locusta de *Nerón*, la Romana de *La zagala*, la Sultana Aixa de *El alcázar de las perlas*, la Marquesa de Puentefierro de *La estirpe de Júpiter*, la Doña Sacramento de *El genio alegre*, la María Berkey de *En Flandes se ha puesto el sol*, son tipos creados por María Cancio, que recordarán siempre los aficionados al Teatro.

CARMEN COBEÑA.

Otra comedianta insigne es Carmen Cobeña, perteneciente, como la Cancio, a la escuela clásica. La ilustre esposa de Federico Oliver tiene una larga y brillante historia artística. Entre sus creaciones más notables, que han sido muchísimas, preciso es recordar las de *El nido ajeno, Señora ama, Los semidioses* y *La alcaldesa de Ontanares*. Su hija Carmita Oliver Cobeña es una dama joven de fino talento, facultades privilegiadas y sentido profundo de la emoción dramática, que le auguran un lugar muy prominente entre nuestras más famosas actrices.

MARIA GAMEZ Y
OTRAS ACTRICES.

María Gámez, primera actriz indiscutible y de sólidos prestigios artísticos. Rafaela Abadía, bella actriz, que obtuvo un éxito resonante en *Doña María Coronel*. Antonia Plana, que da a los tipos que representa todos sus valores sentimentales, con la más absoluta comprensión. Matilde Moreno, actriz dramática de gran emotividad, que sabe comprender perfectamente la psicología de los personajes y expresarla con verdadera emoción; es la famosa creadora de *Electra*, de *Fedora*, de *Alma y vida*, de *Deshonor*, de *La fuerza bruta*, la intérprete admirable de *Otelo* y de *Tosca*, y una de las que con mayor fuerza de expresión ha sabido mantener las glorias del drama español. Mercedes Pérez de Vargas, bella y elegante actriz. Carmen Muñoz, tan hermosa como buena actriz.

JOAQUINA DEL PINO. Joaquina del Pino cultivó el género chico, siendo una de las tiples más populares que ha tenido el Teatro de Apolo, la mayor parte de cuyo repertorio estrenó, desde La Zarina a Doloretes y desde la Selika de El dúo de La Africana a la Rosario de El cabo primero. Desde Apolo fué a Lara en concepto de primera actriz, y allí estrenó, al lado de Leocadia Alba y con éxito brillantísimo, Canción de cuna y Puebla de las mujeres, entre otras obras de nota. Después formaba parte de la compañía del Infanta Isabel, en cuyo teatro ha obtenido un excelente triunfo personal con la comedia de los hermanos Alvarez Quintero El mundo es un pañuelo.

MARIA PALOU.

María Palou es una de las más notables artistas de esta época; tiene un ánimo flexible, capaz de sentir las complejidades psicológicas de los personajes de las comedias y de interpretarlas bien, siendo además joven, hermosa y elegante.



Hist. del Teatro Español



IRENE Y LEO-CADIA ALBA.

Representantes genuínas de la caracterización cómica en los tiempos actuales son las hermanas Irene y Leocadia Alba, ilustres y popularísimas tiples del género chico que, como otras muchas, se pasaron al verso en cuanto les fué faltando la voz. Irene estrenó, entre otras muchas obras, Château Margaux y La verbena de la Paloma. y Leocadia cantó por primera vez en la celebérrima polca de El año pasado por agua, que interpretaba magistralmente Julio Ruíz. Ya dentro de la comedia, Irene ha hecho notabilísimas creaciones en La escuela de las princesas, El ilustre huésped, El retablo de maese Pedro, Margarita la Tanagra, Los caciques, y otras obras por ella estrenadas. Leocadia, por su parte, ha hecho también creaciones verdaderamente extraordinarias de cuantos papeles le han confiado los autores, siendo de mencionar especialmente las de Al natural, El automóvil, El nido, Los intereses creados, Puebla de las mujeres, La rima eterna, Canción de cuna, La señorita de Trevélez, etcétera.

Escuela de Mariano Fernández. Incontable es el número de cómi- ACTORES CÓMICOS. cos que con más o menos acierto han seguido las huellas del gran caricato de Julián Romea. De esos cómicos los principales se asociaron desde un principio a la escuela de los Bufos y se llamaron Rosell, Zamacois, Manuel Rodríguez y Julio Ruíz, o a la de Mario y se denominaron Larra, Balaguer y Rubio. Actualmente, los que con más fortuna y circunspección cultivan ese género cómico son Manuel Díaz, Rafael Ramírez, Pedro Sepúlveda, Alberto Romea, Emilio Mesejo, Ramón Peña, Pedro Zorrilla, y especialmente Juan Bonafé,

Escuela de Rosell, Por fortuna el género bufo entronizado en España por don Francisco Arderius y llevado hasta la cumbre de la popularidad por el famoso ex tenedor de libros barcelonés, murió con Manolo Rodríguez, último representante de la payasada. Muerto Rodríguez, quedaron, no obstante, algunas reminiscencias de lo grotesco, que cristalizaron en la exhibición de trajes ridículos y piruetas arbitrarias. Antonio González fué uno de los que más se pagaron de esa clase de exhibiciones. Tras él mantuvo la pasada libre Pepe Ontiveros, y desaparecido éste, sólo queda Casimiro Ortas.

Merecen también ser citadas entre las actrices notables: Rosario Acosta, Anita Adamuz, Consuelo Ahijón, Milagros Aliacar, la Alvarez Segura, María Teresa Andriani, Antonia Arévalo, Matilde Asquerino, Adela Calderón, Paquita Calvo, Adela Carbone, Carmen y María Teresa Carbonell, Pilar Castejón, Josefina Cobeña, María Comendador, Emilia Coloma, Margarita Díaz, Amparo Fernández Villegas, Ana Ferri, Hortensia y Margarita Gelabert, Rafaela Haro, Luz de las Heras, María Hermosa, María Herrero, Carmen Jiménez, María Fer-

ALGUNAS ACTRICES. nanda Ladrón de Guevara, Nieves Lasa, Carmen de León, Irene López Heredia, Ana Martos, María Luisa Moneró, Carmen Moragas, Teodora Moreno, Josefina Nestosa, Julia Paccello, Mercedes Pardo, Sofía Riquelme; Conchita Robles, que murió en Almería, asesinada por su esposo cuando representaba Santa Isabel de Ceres; Margarita Robles, Luisita Rodrigo, Matilde Rodríguez, Pilar Roig, Trinidad Rosales, María Roxala, Elena Salvador, Mercedes Serós, Aurora Tamarit, Gloria Torres, Conchita Torres, María Victorero, y otras muchas.

ALGUNOS ACTORES. Entre los actores también merecen especial mención Francisco Alarcón, Manuel Aliacar, Mario Alvear, Vicente Aparici, Luís Ballester, Ramón Caralt, Manuel Carreras, Benito Cobeña, Alberto Contreras, Arturo Díaz-Adame, Emilio Díaz, Carlos Díaz de Mendoza-Guerrero, Luís Fernando Díaz de Mendoza-Guerrero, Mariano Díaz de Mendoza, Luís Echaide, Juan Espantaleón, Manuel Espejo, Ramón Gatuellas, Francisco Gómez Ferrer, Alfredo Gómez de la Vega, Vicente Gómez, Antonio González, Ricardo Güell, Francisco Hernández, Luis Llano, Eduardo Marcen, Francisco Meana, Alfonso Muñoz, Fernando Porredón, Ricardo Puga, Rafael Ramírez, Francisco Rodrigo, Cecilio Rodríguez de la Vega, Juan Santacana, Emilio Valentí, Manuel Vigo, Francisco Villagómez, y otros muchos.

ARTISTAS DEL GÉNERO LÍRICO.

También la zarzuela cuenta actualmente con buenos actores, y entre ellos merece en justicia ser señalado como tal el aristócrata Carlos Allens Perkins y Borbón, que ha cultivado siempre con éxito diversos géneros teatrales, creando tipos tan bien estudiados como el famoso Silvio de Arpedales de El regimiento de Lupión y el Ruperto de Bohemios, que fué su verdadera consagración artística. Enrique Chicote, uno de los cómicos que más gozan del favor del público, es asimismo un característico notable; siendo las más famosas, entre sus numerosísimas creaciones, las de La trapera, Los granujas, Los chicos de la escuela, Los perros de presa, Las estrellas, La sobrina del cura y La casa de Quirós. Vicente García Valero, el decano de los artistas del género chico, ha sido y sigue siendo un actor cómico muy estimable, recordándose el haber estrenado obras tan populares como El lucero del alba, La alegria de la huerta (el Sordo, muy bien caracterizado, por cierto), Bohemios (el Marcelo), Anita la risueña, La boda de Luis Alonso, etc. Emilio Mesejo es el representante genuíno del género chico, la mayoría de cuyos galanes ha hecho por primera vez. Estrenó el Julio de La verbena de la Paloma, el Felipe de La revoltosa, el Lorenzo de Agua, azucarillos y aguardiente; el Giuseppini de El dio de La Africana, el Melgares de El barquillero, el Juanito de

EMILIO MESEJO.

El monaguillo, el Rufino de Las campanadas, el Carabonita de La banda de trompetas, el Antonio de La fiesta de San Antón; en una palabra, los protagonistas de las obras más populares, estrenadas durante muchos años en el Teatro de Apolo. Hoy, tras de haber pertenecido a la compañía de la Princesa, formó parte de la del Español, habiendo representado en ambos los tipos cómicos de nuestras obras clásicas.

Ahora bien, lo que decimos de Emilio Mesejo debemos aplicarlo también, aunque no tan extensamente en lo que hace a lo numeroso del repertorio, a Pepe Moncavo, notabilísimo actor que ha sido con aquél, con Manuel Rodríguez, Pinedo y alguno más, firmísima columna del género chico. Dentro de éste, ha creado Moncavo tipos que se han hecho populares, como el Fernando de La viejecita, el Tragaviñas de La guardia amarilla, el don Tancredo de El juicio oral, y otros; de El húsar de la guardia, Las bribonas, El amigo Melquiades, El principe Casto, El fresco de Goya, etc. Casimiro Ortas es el actor predilecto del público de Apolo. Entre sus creaciones más populares hay que citar las de Diana la cazadora, El niño judio, Pepe Conde. Serafin el pinturero y El asombro de Damasco. El personaje que representa en esta última obra ha sido su más notable caracterización. Ramón Peña, finalmente, es otro de los grandes actores que tiene el género lírico, dentro del cual se ha especializado en la opereta. Es muy joven aún y acompaña a su excepcional talento un ferviente entusiasmo por el Teatro. Peña es, además de comediante graciosísimo. un autor muy ingenioso, habiendo escrito obras de tanto éxito como Los Gabrieles, La concha y la revista Blanco y Negro.

Además de los mencionados, cuenta el género lírico con otros artistas de importancia, entre los cuales es de justicia citar a Rafael Alaria, Enrique Beut, Pedro Barreto, Emilio Carreras, Vicente Carrión, Eugenio Casals, Anselmo Fernández, Francisco Gallego, Antonio García Ibáñez, Patricio León, Ernesto Lorente, José Mesejo, Miguel Moncayo, Joaquín Montero, Emilio Sagí-Barba, Fernando Vallejo, Salvador Vidigain, y otros muchos.

Retirada la Vidal, consagradas al verso la Palou y la Pino, ¿qué artistas de verdadero mérito quedan en el género chico? Loreto Prado. Ni más ni menos. Las restantes son mujeres muy lindas, que cantan muy bien, que visten con mucho gusto las obras, y de ello son ejemplo las hermanas Leonís, Consuelo Hidalgo, Rafaela Haro, Carmen Crehuet. Pero cada una de ellas se ha especializado en un género y de él no sale. Les falta diversidad, variación, y sin que esto sea censura, creemos que basta para que no podamos incluirlas dentro de

PEPE MONCAYO.

CASIMIRO ORTAS

RAMÓN PEÑA.

OTROS ARTISTAS DEL GÉNERO LÍRICO LORETO PRADO.

la categoría de grandes artistas líricas. Loreto Prado, sí. Loreto ha hecho muchas y muy notables creaciones, como las de Los africanistas, Los granujas, La trapera, Los chicos de la escuela, Las estrellas, Los viajes de Gúlliver, Alma de Dios y La sobrina del cura. Es una artista de rara inspiración, se caracteriza muy bien y cada uno de sus tipos es absolutamente personal. Otras cuatro grandes artistas tenía el pobre y decadente género chico: Amalia Isaura, que se retiró de él para consagrarse a las varietés; Consuelo Mayendía, que se marchó a América; Cándida Suárez, que se retiró para casarse, y Blanca Suárez, para pasarse a las varietés. Aunque de otro orden más inferior, deben ser mencionadas: la Moreu, la Mesejo, y Nieves González. Ni más ni menos, ni menos ni más.

HOMENAJE A GALDÓS. Las Palmas, la ciudad natal de don Benito Pérez Galdós, trató de erigir en abril de 1921 en una de sus plazas un soberbio monumento que perpetúe a través de los siglos la memoria perenne de aquel hombre que encarnó en su producción, por una larga época, toda la grandeza de España. El monumento del maestro en la ciudad canaria, frente a la infinitud del mar Atlántico, será un sol de gloria que extienda sus rayos áureos sobre los cuatro puntos cardinales del planeta, y llene de luz las almas tenebrosas que están extraviadas por el mundo, sin hallar el camino verdadero.

A MIGUEL RAMOS CARRIÓN. En los últimos días del mes de mayo de 1922 se celebró el descubrimiento de la lápida conmemorativa del ilustre autor dramático don Miguel Ramos Carrión, colocada en la casa donde vivió, en la calle de Palafox.

DON JACINTO BENAVENTE. La concesión del premio Nobel a Jacinto Benavente no puede parecer a nadie suceso inesperado. Es cierto que en más de una ocasión ha habido despechados y envidiosos, críticos roedores, que han pretendido mordisquear en la gloria del renovador de nuestro Teatro y del maestro del idioma; es cierto también que en más de una ocasión el público no ha rendido al genio de Benavente toda la adhesión entusiasta que merece; pero es indudable que, antes que amenguar su gloria, estos regateos de la envidia y de la indiferencia han servido para depurarla y acrecentarla. Al regresar de su excursión triunfal por América, el Ateneo, la Academia de la Lengua, el Círculo de Bellas Artes y el de Hijos de Madrid, el Ayuntamiento mismo y las compañías de comediantes deben poner sus iniciativas y su acción para hacerle un homenaje.

CONCURSOS.

La Sociedad de Autores Españoles, deseando contribuir por cuantos medios y materiales estén a su alcance al resurgimiento del arte lírico nacional, hoy en decadencia por causas de todos conocidas, sin



Hist. del Teatro Español

Lámina LII



perjuicio de apartar las múltiples trabas que constantemente se oponen por unos y otros a la marcha regular y desenvolvimiento lógico y natural de nuestro Teatro, establece un concurso de dos sainetes, cuatro zarzuelas en un acto y tres en dos o más actos, para los libretistas que quieran acudir a este certamen, que se repetiría en años sucesivos y con las condiciones que anunciaba en su invitación.

Vistos los modernos rumbos del arte dramático, ¿cuáles serán los que en el porvenir tome el arte declamatorio? De creer es que continúe cada día más acentuado el eclecticismo, huvendo por igual de todas las escuelas y manteniéndose siempre del término medio, sin tocar ninguno de los extremos. La vida ofrece hoy un gran afán de renovación que cristaliza en todos los órdenes de la actividad. A esa renovación responde también la dramaturgia. Todo lo ñoño, todo lo inútil. todo lo inconsistente e insubstancial, ha sido ya desterrado del Teatro. El mismo romanticismo, con sus bellezas de forma, con su armónica poesía, tiende a desaparecer. Hoy exige el público más nervio, más emotividad, más trascendencia. Antes se iba al teatro con el fin exclusivo de divertirse. Hoy van muchas personas guiadas por el anhelo de aprender algo. A medida que avanza la sociología, el arte se aleja, o por lo menos, si permanece, se refina e intensifica. Los cómicos no pueden ser va, como, con raras excepciones, eran antes, gentes incultas que sólo se preocupaban de estudiar, y es mucho decir, sus papeles. Hoy los cómicos, especialmente los encargados de dirigir compañías, han de ser personas cultas, a las que ya nadie perdona, como perdonaba a Carlos Latorre y al mismo Rafael Calvo, los anacronismos y las confusiones históricas. Ya no se puede hablar en necio al pueblo, porque el pueblo va dejando de ser necio. Tampoco se le puede hablar en lenguaje artístico, porque detesta la retórica. ¿Cómo se le ha de hablar por consiguiente? Los autores ya lo saben. Los cómicos lo van aprendiendo poco a poco.

EL PORVENIR

DEL ARTE

DECLAMATORIO.



APÉNDICE

LOS TEATROS REGIONALES CATALÁN Y VALENCIANO

por JOSÉ BERNAT Y DURÁN



CAPITULO PRIMERO

El Teatro catalán desde sus origenes hasta nuestros días. Autores dramáticos catalanes.—Principales actores del Teatro catalán,

Cuando se habla de un Teatro nacionalizado, se entiende un Teatro que surge del lenguaje, de las ideas, de los hechos históricos, de TEATRO CATALAN. las costumbres de un país y de sus sentimientos.

Al hablar, pues, del Teatro catalán, hablaremos del Teatro formado por el lenguaje, las ideas, los sentimientos, los hechos históricos y las costumbres de Cataluña, comprendiendo en ella a sus hermanas Mallorca v Valencia.

El Teatro catalán no se ha formado al acaso: se ha formado, como los demás Teatros de Europa, a medida que se ha ido determinando la fisonomía de su nacionalidad, fijado su lenguaje y constituído el bloque de sus costumbres.

¿Proviene directamente de Roma? No; no es el suvo el Teatro romano. Naufragó ese Teatro en Cataluña con la muerte de Roma, y se perdieron en ella los sentimientos que lo informaban, lo mismo que las ideas, al ser invadida por la generación bárbara.

Hay, después de la caída de Roma, un movimiento histórico en el viejo continente, en que el espíritu es el de la Iglesia cristiana, que es el general, el que lo domina todo, el que lo absorbe todo, el que comunica su pulsación a todos los órdenes de la vida. En ese momento histórico las ideas y el tesoro de cultura se refugiaron en la Iglesia, mientras la barbarie luchaba en los campos; la antigüedad, con sus artísticas formas, desapareció, y no quedó otra cosa que la esencia espiritual del Cristianismo, que era el que conservaba a Europa e impulsaba a las almas.

Y el Cristianismo señaló la pauta a la guerra, a los sentimientos, a las ideas, gobernando imperativamente en el corazón del hombre y dándole el patrimonio de una sociedad espiritual en medio de las turbulencias y de la ruina de sus bienes temporales.

El hombre había perdido su patria terrena; el Cristianismo le ofrecía su inmenso tesoro de misericordia. El hombre, errante, despavo-

ROMA Y EL CRISTIANISMO

rido y atormentado, aceptó el Cristianismo y se refugió en sus brazos en busca de consolación.

Era la única patria que tenía en Europa.

Roma había sido borrada; su autoridad no existía; a sus súbditos no les era posible otra vida que la de entrar en la patria de la Iglesia, única institución que les daba garantías y les agrupaba con un ideal.

El Cristianismo era un nuevo estado. Efectivamente; el Cristianismo se organizaba en sociedad con jefes y leyes, ingresos y gastos comunes, y, emprendiendo una vida heroica, se aplicaba a corregir las costumbres privadas para mejorar las costumbres públicas.

LITERATURA ECLESIASTICA.

La Iglesia se creaba también una literatura propia como un Estado, literatura que tendía a abarcar todos los elementos necesarios para influir en el ánimo del pueblo. Así, al lado de los escritos de San Gregorio de Nisa, de San Jerónimo, de San Paulino, de San Ambrosio, de Santo Tomás de Aquino, combatiendo las doctrinas de sus contrarios para ganar las almas, ofrecía elementos para una nueva poesía dramática, que cristalizaron en Ezequiel (siglo III), el cual compuso un drama cuyo protagonista era Moisés; en la Pasión, de San Gregorio Nacianceno; en el Coloquio, de Teodulo; en las obras de Rosvita (Blanca-Rosa), educada en el convento de Gaudersheim y que con verdadero celo apostólico substituyó las historias de vírgenes puras a los extravíos de las paganas y celebró las victorias de la castidad, especialmente cuando la debilidad de la mujer triunfa de la brutalidad de los hombres. Las composiciones dramáticas de Rosvita fueron escritas in aemulatione Terentii, sobresaliendo el drama Calimaco, inspirado en la apócrifa historia de Abdías. En esta composición, correspondiente al siglo x, los amores, a la vez que un misticismo profundamente cristiano, respiran el fuego de una bárbara exaltación, y su desenlace preludia, según acertada afirmación de Magnin, el emocionante de Romeo y Julieta, de Shakespeare.

Era la de la Iglesia una poesía nueva que se apartaba por su fondo, en absoluto, de la antigüedad pagana y se dirigía, sin vacilaciones, al triunfo de la espiritualidad de sus creencias.

Tales son la orientación y el fin de su oratoria, de su lírica y de sus representaciones escénicas.

Durante los siglos que estuvo Europa huérfana de lenguas nacionales, la Iglesia fué dueña y señora de las ideas y de la literatura, y no hay que buscar en los siglos de su imperio otras manifestaciones escénicas que las derivadas de asuntos del Antiguo y del Nuevo Testamento, de las vidas de los santos y otros de carácter religioso.

Ocioso es decir que, dado el ejemplo, las obras de ese carácter se

multiplicaron rápidamente y que todas ellas, con ligeras variantes, eran iguales en el desarrollo, desempeñando los principales motivos de inspiración la *Divinidad*, el *Mundo* y el *Demonio*,

Documentos de esta clase no faltan en Cataluña.

En Provenza alcanzó popularidad la representación de las Virgenes prudentes y de las Virgenes locas (siglo xi), en la cual las virgenes hablaban en provenzal y Jesús en latín. En Gerona, según el P. Lacanal, fueron populares las representaciones del Martirio de San Esteban, que se celebraban en las segundas vísperas de Navidad; la picante farsa El obispillo, que se representaba el día de San Juan Evangelista; Las tres Marias, que se representaba el día de Pascua de Resurección a la hora de maitines y la interpretaban los tres canónigos más jóvenes de la catedral, interviniendo otros personajes: un adúltero, su mujer, un boticario, a quien Magdalena compraba su ungüento, su mujer y su hijo; en la solemnidad de la procesión del Corpus los beneficiados representaban el Sacrificio de Isaac y la Venta y sueño del patriarca José. Se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón (núm. 155) un códice del siglo xIII al xIV, procedente del monasterio de Ripoll, continuando en otro códice procedente del monasterio de San Cugat del Vallés, en el que figura completo el paso escénico Mascarón: Mascarón, apoderado del demonio, entabla una demanda contra el linaje humano ante el Tribunal de Dios. Los personajes son: Dios, Madona Santa Maria, abogada del género humano, y Mascarón, procurador del infierno.

En un libro de notas manuscrito, recopilado de orden del antiguo magistrado de Barcelona y correspondiente al 1583 (Algunes coses assenvalades succehides en Barcelona), se habla de los grupos que figuraban en la procesión del Corpus, encargados de las representaciones religiosas, grupos que en el orden procesional seguían al clero. Entre los grupos figuraban; el de la Creación del mundo, con doce ángeles cantando Senyor, ver Deu; veinticuatro diablos que batallaban en pie con veinte ángeles capitaneados por San Miguel; el de la Asunción de la Virgen; el entremés de Santa Eulalia, con sus compañeras; el entremés de la misma Santa en presencia de Daciano y los doctores. Posteriormente al advenimiento de Fernando de Antequera (escribe Sol y Padrís) al trono de Aragón, hay muchos ejemplos de representaciones de este género con motivo de fiestas solemnes. Durante los festejos de Alfonso el Magno a su regreso de Nápoles (8 de diciembre de 1424) se representaron varios entremeses, entre ellos el del Parnaso y el Infierno, en el cual intervenían San Miguel y los ángeles buenos, luchando contra los ángeles malos; en noviemMISTERIOS Y FARSAS. bre de 1458, cuando el rey Don Juan y su esposa Doña Juana juraron en la plaza llamada hoy de Medinaceli los privilegios y constituciones de Cataluña, también hubo representación de misterios, igual que en noviembre del año 1461, para honrar la recepción de Fernando el Católico; igual que en los desposorios de la hija del rey Don Juan con el hijo del rey de Nápoles; igual que en 1481 con motivo de la entrada de la reina de Castilla Doña Isabel, que se celebró con inusitada pompa y se representó un misterio de Santa Eulalia y los Angeles, en el cual había tres ciclos girando el uno contra el otro, con muchas luminarias, con monjes, reyes, profetas y vírgenes. En 1328 se había celebrado en Barcelona una fiesta dramática con motivo de la coronación de Alfonso IV. En Tarragona aún se representan durante los días de sus fiestas mayores (San Magín de la Brufaganya y Santa Tecla) pasos alusivos al martirio de los patronos, y en Vinaixa (provincia de Lérida) perdura la representación popular del misterio de Sant Joan Degollassis, en cuya representación hemos visto figurar una Salomé masculina ejecutando la seductora (?) danza de los velos.

En Alemania, en Francia, en Inglaterra, lo mismo que en Italia, lo mismo que en Cataluña y que en el resto de España, se celebraron esas representaciones religiosas, y en el siglo xiv vemos que llegaron en París a dar vida estable a la *Cofradia de la Pasión*, creada especialmente para representar los misterios de la *Pasión del Señor;* cofradía que intervino con su concurso en el fausto de las bodas de Carlos VI con Isabel de Baviera.

El célebre misterio de Elche corresponde a esta modalidad escénica.

En contraste con estas manifestaciones escénicas, que podríamos calificar de selectas por su origen, y dada la cultura de la época, existieron otras, reminiscencias del histrionismo de Roma, en las cuales la ridiculez y descompostura de las voces, danzas y movimientos, suplieron (como dice muy bien Bastús) la falta de propiedad, de agudeza y de invención en las composiciones, completamente ajenas al gusto y fines eclesiásticos. A este segundo orden corresponde el copioso número de piezas o representaciones de carácter populachero que los historiadores van descubriendo en Europa y que recuerdan a los antiguos juegos escénicos etruscos, con su diálogo, con su flauta, con sus versos satíricos, o los movimientos del juglar o *ister* toscano. A este segundo orden corresponden los *bailes* que se ejecutan en Tarragona y su provincia, conocidos por *Cercolets* y *Bastonets*, los dos de alegre colorido, recordando el primero en sus movimientos y significado al de *Espadas*, descrito por Jovellanos. Corresponden también a

este segundo grupo el *Ball de les criades*, el de *Dames y vells*, el de *Diables* y el de *Pastorets*. No podemos precisar las fechas de sus origenes, pero son tradicionales y se remontan a los bajos siglos.

Las representaciones religiosas se prolongaron en Cataluña y en el resto de Europa, a pesar de seguidas censuras y prohibiciones, hasta la primera mitad del siglo xvi, degenerando al extremo de que se mezclaban en ellas los más extravagantes anacronismos con chocantes indecencias, sostenido todo por un alarde de maquinaria que encantaba al vulgo. Una vez elegido el hecho principal (consigna Cantú, siguiendo a Magnin), lo ponían en acción, sin cuidarse de la unidad y del arte, colocando un incidente después de otro, y si no bastaba un día, la representación continuaba por dos o más. Pellicer hace notar que es un procedimiento a la manera china. El misterio de los Actos de los Apóstoles duró cuarenta días en Bourges y siete meses en París: los personajes eran innumerables, y cuando uno había acabado de hablar, se sentaba en los bancos laterales. El pueblo no era escrupuloso en cuanto a la propiedad de las costumbres, y aplaudía al ver a los héroes de Troya pasar de un tablado a otro, en los cuales se leía: Mansa ciudad del Peleo; Salamina, ciudad de Telamón; Pilos, reino de Néstor; al reparar en la confusión de Satanás cuando Jesús le hablaba en hebreo; a Pilato, atónito porque un soldado romano le respondía en latín; y a los Apóstoles, reunidos para dar un sucesor a Judas, echar pajas a la suerte, en su incertidumbre.

Esos precedentes, que no constituyen por sí solos Teatro griego ni romano, ni otro definido, y que no son por la Iglesia sencillamente más que permiso a sus fieles para demostrar solemne profesión pública de sus doctrinas, o motivo para fomentar, por el espectáculo de lo maravilloso y del misterio, la piedad pública, y por lo que respecta a la segunda manifestación, directamente emanada del vulgo, otra cosa que pueril pasatiempo para contribuir a la alegría de las grandes festividades religiosas, generarán una dramática de impulsos espirituales, en la cual, erigido el corazón en centro de la misma, será presentada la sociedad con sus costumbres, con el deseo de corregirla, y el hombre luchando con bravura para lograr el triunfo de su alma, o el de sus apetitos, según sea el bien, encarnado en la Divinidad, que le inspire, o le impulse el mal, fermentado por el demonio.

Esta dramática nacerá de la conjunción del elemento religioso con el civil, cuando el individuo se emancipe de la tutela de la Iglesia y goce de suficiente libertad para poder emprender otra vez por sí solo el camino de su destino.

Para emanciparse el individuo de la tutela de la Iglesia, le hacía

falta en aquellos momentos una patria donde la convivencia social crease para él vínculos de interés terreno.

INFLUENCIA PROVENZAL. Ese interés terreno, que había de dar origen en el viejo continente a las modernas nacionalidades, empezó a tomar cuerpo en el Mediodía, por Provenza, donde creó unas costumbres, unas leyes y una literatura que, aunque eminentemente cristiana en el fondo, hablaba una lengua propia y discurría sobre temas profanos que la proclamaban hija de un organismo social diferente de la Iglesia.

La Iglesia seguía, con su serenidad de fortaleza, entonando sus himnos, inspirando los misterios, las representaciones de las alegorías religiosas y de las vidas de los santos; Provenza tenía sus cantos profanos, sus Cortes de Amor, sus torneos de guerra, sus coloquios de trovadores y su trovador dramaturgo, Anselmo de Faydit, quien cobraba dos o tres mil libras de la venta de cada una de sus comedias y que con la rotulada *Heresia dels Preyres* recibía los aplausos de la gloria en los salones del palacio de Bonifacio, marqués de Monferrato.

Provenza dió la palabra a Cataluña, dió la palabra a Italia, dió la palabra a Portugal y a Castilla; en su verbo iba el culto a la mujer, el canto a la independencia, el amor de la caballería, el placer de las Mesas francas y la alegría del *calendau*; en una palabra: el amor a la mujer, al hogar, a la sociedad y a la gloria pública, fomentados por las arrogancias de la Caballería, todos ellos elementos vigorosos para la creación de una literatura y de un Teatro nacionales.

Las representaciones eclesiásticas eran como coronas que la Iglesia depositaba por mano del pueblo en el sepulcro de la humanidad antigua en procesión de carácter monacal. Provenza abría para la literatura dramática otra época: la de las pasiones en lucha, la del fausto, la de la erudición tenaz y nunca satisfecha, que no se contenta con la contemplación de las ruínas de los imperios, sino que, siempre inquieta, escruta y arrebata al misterio de las ruínas incalculables tesoros. Este espíritu de investigación impulsó a Dante a abrir un período en Italia, que, con Juan de Ravena y Manuel Chrysoloros, fué el asombro de Europa por la brillante constelación de inteligencias poderosas.

Provenza en el momento de su mayor esplendor literario formaba parte de Cataluña por el matrimonio del conde Berenguer con Dulcidia. En el condado de Berenguer el provenzal y el catalán formaron un solo idioma, y los valores intelectuales de Provenza pasaron a Cataluña, donde residía la potestad política. Natural fué que, en las relaciones ordinarias de la vida, el lenguaje de los dos países siguiera conservando, aún después de Ramón Berenguer, aquellas pequeñas

diferencias que imponen el clima y el sedimento histórico, diferencias que son difíciles, por no decir imposibles, de borrar, como pasa actualmente entre valencianos, mallorquines y catalanes, y, apurando la comparación, entre el modo de hablar de las mismas provincias de Cataluña. Pero tales diferencias no afectaban al nervio del idioma.

Cabe la gloria al idioma catalán o provenzal, que en la época de Muntaner le hacía exclamar: «Vos maravellarets d'una cosa que us diré, empero si be ho cercats axí u trobarets, que d'un llenguatje sol de negunes gents no son tantes com catalans,» de haber dado a la literatura de nuestra península dos documentos notabilísimos para la historia de la dramática, uno correspondiente al siglo xiv y otro al siglo xv.

En el siglo xiv la lengua catalana produjo *L'hom enamorat y la fembra satisfeta*, original de Micer Domingo Mascó, representada en el Palacio Real de Valencia, durante el reinado de Juan I (1384), del cual era consejero el autor; obra que se anticipó en veinte años a la alegoría del Marqués de Villena y en un siglo a las *Eglogas* de Juan de la Encina.

Es de advertir que esta producción ha sido muy discutida por lo que se refiere a su fecha. Respecto al particular recomendamos la lectura de lo que ha dicho Manuel Milá y Fontanals en sus artículos publicados en la *Revista de Catalunya* (1862), y de lo que consigna Sampere y Miquel en su obra *Las costumbres catalanas en tiempo de Juan I*.

En el mismo siglo, Bartolomé Parassols escribió sus tragedias dirigidas contra Juana, condesa de Provenza y reina de Nápoles; y Francisco Oliver, la versión catalana *Raquesta damor de Madama Sansmerci*, original de Chartrier, clérigo, notario y secretario de los reyes Carlos VI y Carlos VII de Francia. Se compone de ochocientos versos y cien estrofas, que forman un diálogo entre el actor, el amante y la dama. Se halla en el *Cancionero de Paris*, y algunos fragmentos, remitidos por Tastú, se leen en el *Diccionario* de Torres Amat.

Es importantísima, como antecedente histórico, la fiesta literaria organizada por el infante Don Pedro en la coronación de Alfonso IV (1328). En ella tomaron parte el cantor de más fama de aquellos tiempos, *Comi*, y los juglares *Romaset* y *Novellet*, que cantaron y recitaron composiciones originales del infante Don Pedro.

En el siglo xv Enrique de Aragón, marqués de Villena, escribió en catalán la alegoría *Verdad*, *Justicia*, *Paz y Misericordia*, que dedicó a las bodas del rey Fernando I de Aragón.

Esta comedia alegórica pasó inadvertida para Cervantes, y es un

PRIMEROS DRA-MAS Y COMEDIAS. documento que le priva de la primacía, que él se atribuye, de haber personalizado las pasiones en el Teatro peninsular.

Ha sido muy discutido el lenguaje matriz de la obra del Marqués de Villena; pero hoy la crítica confirma haber sido escrita por su autor en provenzal o catalán.

Corresponde al siglo xvi *El Delfin*, de Francisco Satorras, en la cual desarrolla el asunto del sitio de Perpiñán en 1542, emprendido por el delfín Enrique.

También es del mismo siglo *La Batalla de Lepanto*, escrita en elegantes versos latinos por el fraile Antonio Pí, de la Universidad de Barcelona.

En 1573 Juan Casador publicó *Claudius*, impreso en la imprenta de Claudio Bornat y Viuda de Monpesat: *Claudius*, *comediae*, *autore Joanne Cassadoro*, *publico in Barcinonensi academia professore*, etc.

En el grupo de ocho comedias de Bartolomé de Torres Naharro, poeta dramático español que floreció en el siglo xvi y que hizo representar varias de sus obras en Roma, figura la que lleva por título Serafina la valenciana. Serafina, la protagonista, es una dama cortesana natural de Valencia. La comedia está escrita en cuatro lenguas: la catalana, que habla la protagonista; la italiana, lengua de Orfeo, otro personaje; la latina, que hablan un estudiante y un ermitaño hipócrita, y la castellana, común de los demás personajes.

Aparte del valor literario y del documental que tiene para Cataluña, Serafina la valenciana, con sus cuatro lenguajes, expresa perfectamente el espíritu de nuestra península en el siglo xvi, informado por Cataluña, por el Renacimiento (italiano y clásico) y por Castilla.

Abrigamos la convicción de que durante los siglos xiv y xv, en los cuales la literatura y la política catalanas alcanzaron su máximo grado de esplendor, existieron en mayor número las producciones escénicas de carácter profano escritas en catalán y con arte desarrolladas, gracias al gusto difundido por la *Gaya Ciencia*, al renacimiento de los estudios clásicos y al íntimo enlace de Cataluña con Grecia y con Italia.

Las grandes empresas políticas de los reyes de Aragón debieron inspirar obras de carácter escénico, pues la fantasía y el gusto de los poetas catalanes de aquellos tiempos estaban preparados para tal clase de trabajo y la curiosidad del pueblo no faltaba para estimularles en el cultivo de la literatura dramática.

No se explica, sino por haber desaparecido o por hallarse olvidadas en el fondo de alguna biblioteca, que una literatura como la catalana, que desde el siglo xi había adquirido títulos personalísimos de

distinción y llegado en los xiii, xiv y xv a adquirir fama universal, no pueda ofrecer otras obras escénicas de carácter profano que las relacionadas correspondientes a dichos siglos, porque hay que tener en cuenta que Cataluña llegó en aquellos siglos al estudio analítico de las artes poéticas con Nova y Foxá, con Aversó, con March, con Castellnou; contaba, como precedentes de diverbiación, con las tensos de sus trovadores, con las sátiras escenificadas de Lucas de Grimau contra el pontífice Bonifacio VIII, con La Heresia dels Preyres, del susodicho Anselmo de Faydit, con los diálogos de carácter histórico, como el Escipión y Anibal, de Canals, y de carácter filosófico, como los del Rev Don Juan y su médico sobre la inmortalidad del alma; había traducido a Boecio, la Ética de Aristóteles; La Divina Comedia, de Dante, Las Transformaciones, de Ovidio, y las Fábulas, de Esopo; tenía historiadores cultísimos, como Muntaner, Boades, Desclot, Mallol, Tomich y Turell; magnates ilustrados y protectores de las letras, como Jaime I y Pedro IV; la filosofía representada por Llull y Eximenis; la poesía encumbrada al solio de Ausias March. Contaba, finalmente, su civilización con todos los brillantes elementos del genio feudal y caballeresco, encendida pasión por los viajes y las conquistas, y, sobre todo, con aquella clarísima inteligencia de la realidad de las cosas que ilumina como ravo de sol las páginas de Tirant lo Blanch y el famoso libro del Consulado de Mar, una de las cualidades más importantes de las que embellecen la pluma del poeta dramático.

Esperamos descubrimientos en los archivos que confirmarán nuestras convicciones. Hemos tenido ocasión de comprobar el olvido en que yacen archivados importantes documentos, pues al final del pasado siglo, ojeando un manuscrito, importantísimo para la lírica y dramática de Cataluña, procedente de la biblioteca de los Agustinos de Barcelona y obrante en la de la Real Academia de Buenas Letras de esta capital, la fortuna nos deparó, completa y en buen estado, una curiosa obra de teatro que la historia de la literatura catalana no tenía catalogada: *La Cort del Borboll*, de la cual hablaremos más adelante.

De los siglos posteriores hasta el xix ya no nos extraña tanto la carencia de obras, porque Cataluña, mejor dicho, la Corona Catalano-Aragonesa, con motivo del enlace de los Reyes Católicos, había perdido en la península su hegemonía intelectual. Con este motivo, escribe Antonio de Bofarull: «Vino a brillar sobre las aguas del Manzanares una nueva estrella, que arrancaba himnos de alabanzas de las musas castellanas; mientras en la corte de los conde-reyes, en la escuela de la Gaya Ciencia, en Barcelona, por fin, se veían cubiertas con un negro velo las liras provenzales, y la Musa catalana lloraba, muda, pi-

diendo a las montañas que, al menos, conservasen los ecos de su antiguo acento.

A contar del comienzo del siglo xvi, Cataluña perdió rápidamente sus valores literarios y se entregó en el teatro, con pocas reservas, a los gustos de la Musa castellana. Desde dichos días hasta después de la Guerra de la Independencia, en que volvió a despertar el espíritu popular en Cataluña, los antecedentes históricos de la escena pierden valor, puesto que carecen de pureza indígena, en cuanto a las ideas y a la pintura de las costumbres públicas; pero, si como antecedentes de articulación de un arte nacional en este sentido pierden valor, en cambio algunas de las nuevas producciones reúnen el preciado mérito de haber conservado el tesoro del idioma catalán, porque la lengua catalana, al golpe sufrido con el matrimonio de Isabel y Fernando, recibió otro más duro que debilitó en mayor grado sus esfuerzos: el de la política planteada por Felipe IV y Felipe V. A este propósito, continúa Antonio de Bofarull, historiador de la lengua catalana: «Había de sentir sobre sí el pie de un dominador, que, si bien no tenía bastante peso para ahogarla, podía, con su espada, impedir que se acercaran los que hasta entonces le prestaron ayuda y consuelo. El cambio de instituciones, la supresión de las antiguas Cortes, la desaparición de los Consejos municipales, y hasta de las Generalidades o Diputaciones, que, en su círculo, no habían renunciado jamás al uso de la lengua nativa, era otra herida profunda para magullarla, ya que no extinguirla.»

Castilla no tardó después del matrimonio de Isabel y Fernando en obscurecer la gloria literaria de Cataluña.

Por lo que respecta al Teatro, ya a fines del siglo xv y principios del xvi, el salmantino Juan de la Encina brillaba en la escena imprimiendo a sus obras tendencia dramática y dando en la pintura de los caracteres y en la forma del diálogo la pauta a los demás autores; Rojas escribió *La Celestina*, y a estas obras de carácter popular se juntaban, para llegar a la perfección en el cultivo del drama, los esfuerzos para la restauración del teatro clásico y se traducían el *Anfitrión*, de Plauto, las comedias de Terencio, el *Pluto*, de Aristófanes, y la *Medea*, de Eurípides; Juan de Timoneda imitaba los *Menechmos*, y cultivaban la tragedia Vasco Díaz, Tanco de Fregenal, Boscán y Pérez de Oliva, llegando a inviscerar en las producciones el sentir de su tiempo con *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, de Jerónimo Bermúdez. Castilla recogía en España el cetro, y la fortuna le era propicia, brindándo-le, a más de los referidos autores, el feliz ingenio de Lope de Rueda, destinado a descubrir el mundo del Teatro castellano.

Por otra parte, en el año 1492 comenzaron en Castilla las compañías a representar pública y regularmente comedias, sobresaliendo Juan de la Encina, y estas representaciones públicas, prosperando como prosperaron, habían de dar por resultado la creación del edificio teatro que permitiera el desarrollo de las obras con debido decoro y la reconquista de su antiguo prez de Grecia y Roma.

El primer teatro a propósito para las representaciones dramáticas EDIFICIO-TEATRO. que se construyó en Europa en los tiempos modernos fué el de Venecia (1565), a costa de la célebre compañía de la Calza y proyectado por el arquitecto Palladio. El objeto de esta construcción fué representar la Antigona, del Conde Montevicentino. En la ciudad de Nicenza Palladio construyó el primer teatro de piedra moderno, que se terminó en 1585 y se inauguró con la representación de la tragedia Edipo Rey, de Sófocles.

En España era costumbre celebrar las representaciones en las iglesias o en las calles y plazas y en los palacios. Según testimonio de Fray Luís de Ariz, historiador de Avila, las fiestas por las bodas de los príncipes y nobles se celebraban alrededor del tálamo nupcial, que se exponía al público (siglo xII). En el siglo xVI se señala el teatro de Valencia (1526) como el primero de España y correspondiente a un Hospital. El teatro de Valencia poco debería diferenciarse en su construcción de los *Corrales* madrileños, propiedad de las cofradías de la Pasión y de la Soledad, y del teatro de madera mandado derribar en 2 de agosto de 1597 por los Concelleres de Barcelona.

Se cita como tipo de los teatros de España, en el siglo xvu, el de la ciudad de Huesca, construído en 1623 y derribado por allá el año 1870. El teatro de Huesca tuvo dos órdenes de palcos y la cazuela; los antepechos de aquéllos y de ésta los constituyeron barandillas de poca altura formadas por balaustrillos de madera torneada: la platea tuvo filas de bancos sin respaldo; el proscenio se elevaba sobre el piso de la platea unos 75 centímetros, y hasta la boca del escenario tuvo una pendiente de 5 por 100. El telón de boca fué un lienzo en el que estuvo pintado el monte Parnaso, y se arrollaba a la vista en la parte superior de dicha embocadura.

Antes de este teatro de Huesca hubo de existir, dice J. Manjarrés, el de Barcelona, «aunque no puede darse razón de la forma que éste tuvo, ya que un incendio lo redujo a cenizas en 1787; pero está en lo cierto que el rey Felipe II, en 25 de julio de 1587, ratificó el privilegio a los administradores del Hospital de la Santa Cruz de dicha ciudad de Barcelona para que siempre que viniesen comediantes a la población, cualquiera que fuese su categoría, no pudiesen representar

en sitios públicos, sino en el punto que indicasen los referidos administradores. Según el Real despacho de Felipe II, las comedias no podían ser representadas en el Teatro de la Santa Cruz sin la aprobación previa del obispo o de los inquisidores, penando a los que infringieren su despacho con la multa de mil florines de Aragón. En 1597 la administración del Hospital de la Santa Cruz construyó un grandioso teatro y principió a usar del indicado privilegio. No debió ser el primero un gran teatro cuando sólo tardaron los obreros dos horas en derribarlo.

Veamos la verdadera historia.

EL TEATRO
PRINCIPAL
DE BARCELONA

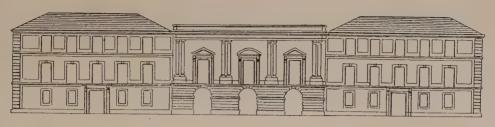
Don Juan Bosch, Magnífico de Barcelona, instituyó heredero universal de sus bienes al Hospital de la Santa Cruz, mediante testamento fecha 26 de junio del año 1560, pasando con tal motivo a ser propiedad del referido Hospital siete piezas de tierra radicadas en el Arrabal de Barcelona y Huerta de San Pablo.

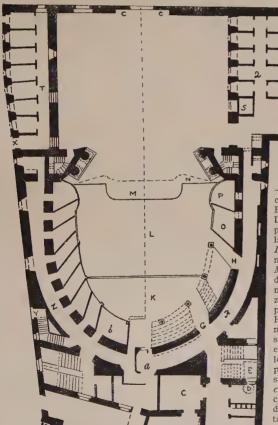
El día 25 de julio del año 1587 Felipe II ratificó el privilegio que gozaba a perpetuidad el Hospital de la Santa Cruz. Haciendo uso los administradores de este privilegio, ordenaron construir un teatro en las heredadas tierras de Juan Bosch y frente al Portal d'Ollers, Este teatro era de madera y desapareció por mandamiento de los Concelleres de la ciudad el día 2 de agosto de 1597. En el mismo año empezaron las obras de otro teatro en el mismo lugar, que terminaron el año 1760 y fué devorado por las llamas la noche del 27 al 28 de octubre de 1787. Falto por dicha causa el Hospital de importantes rentas, el capitán general hizo construir un cubierto para que pudiesen continuar las representaciones. Este cubierto fué construído en tres días y tres noches. Los administradores del Hospital de la Santa Cruz no tardaron en remitir al capitán general nuevos proyectos de edificioteatro, y el día 31 de marzo del año 1788 empezaron las obras de replanteo, según plano aprobado por el rey. Las demás obras fueron empezadas el día 15 de abril del mismo año. El día 4 de noviembre siguiente fué inaugurado para honrar el cumpleaños de Carlos III.

Se ha dicho que esta construcción fué dirigida por el arquitecto Francisco Renart y Clota, pero resulta de una escritura firmada el 28 de marzo del año 1799, que la dirigió el arquitecto Andrés Bosch y Riba y que la cuenta de la obra de albañilería ascendió a 50,104 libras, 17 sueldos, 11 dineros.

La fachada de esta reconstrucción era muy sencilla de arquitectura y para mejorarla se emprendieron obras el año 1845, que acabaron el año 1847, quedando reformada del siguiente modo: en el cuerpo central había tres puertas que conducían al vestíbulo y, entre los arcos de estas puertas, los retratos de Máiquez, Prieto, Malibrán-García y Cay-

Vista que representa la Fachada que se propone para la Casa de Comedias, y para las Colaterales de Particulares, cuyo Modelo deberá seguirse en todas sin permitirse el variar la altura de los pisos, ni las dimensiones de Puertas y Ventanas en lo exterior; pero si se concederá el que las mismas Puertas y Ventanas tengan mayor adorno con tal que no se aparte de las reglas de la buena Arquitectura.





EXPLICACION

10 beras

A. Escalera de la Habitacion del Alcayde, -B. Cuarto del Empresario. -C. Café. -D. Escalera para el Café.—E. Escaleras para los Palcos y Cazuela.—F. Paso para el Patio y Lunetas.-G. Puerta para el Patio.-H. Puerta para las Lunetas: la correspondiente al otro lado tiene enfrente la Calle de Trentaclaus.-I. Puerta que durante la representacion se mantiene abierta.-K. Patio.-L. Lunetas.-M. Orquesta.—N. Entradas a la orquesta por debajo del Tablado. - O. Palco del Ayuntamiento.-P. Palco del Estado Mayor de la Plaza.-Q. Vestuario de Mujeres.-R. Sala para pequeños ensayos.—S. Pozo.—T. Vestuario de Hombres.-V. Escaleras para ir al telar para manejo de Mutaciones.-X. Puerta para los Músicos y Actores.-Y. Puerta y Escalera para el Palco del Capitán General.-Z. Paso para los Palcos del primer Piso.-a. Palco y Antepalco del Capitán General con un Gabinete sobre el Café. - b. Lunetas en Anfiteatro. c. c. Arco que tiene detrás el telón del Foro, cerrado con una Cítara de ladrillos para que demoliendo ésta cuando haya alguna representación de grandes comparsas pueda alargarse el Teatro hacia la huerta que sirve también para hacer en ella fuegos artificiales que se yean desde el Patio sin que haya peligro siempre que alguna escena lo requiera.

FACHADA Y PLANTA DEL TEATRO PRINCIPAL EN 1788

COPIA DE LOS PLANOS ORIGINALES QUE EXISTEN EN LA SUB-INSPECCIÓN DE INGENIEROS DE BARCELONA



rón; en la meseta del primer piso había otros bustos colocados sobre columnas truncadas y eran los de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Vicente García y Requena. Las esculturas de la fachada eran debidas al cincel de Talarn.

El año 1866 la administración del Hospital de la Santa Cruz restauró por completo el interior del teatro, costando la reforma quince mil duros. La decoración del local fué dirigida por Pozo, artista barcelonés, y el telón de boca y la pintura del techo eran del artista madrileño Ferri. La dirección arquitectónica corrió a cargo de Juan Jaumandreu, el cual planteó el notabilísimo aparato de ventilación tan encomiado por los inteligentes.

El teatro reconstruído el año 1788 y reformado el año 1866 el fuego: lo redujo a cenizas la noche del 3 de noviembre de 1915.

Para la reconstrucción que acabamos de relatar el arquitecto siguió en sus proyectos los últimos progresos de la arquitectura italiana.

Aprovechando, un poco reformada, la fachada del teatro antiguo, y sobre la misma área de terreno que el edificio ocupaba, fué construído el año 1919 el *Principal Palace*. El nuevo edificio consta de cuatro partes: teatro, dos frontones, uno para caballeros y otro para señoritas, y casino. El teatro y casino están situados en la planta baja y primer piso del edificio, y los dos frontones forman la cubierta de los referidos departamentos. Las dependencias principales del teatro comprenden el vestíbulo, hall, salas de descanso, foyer, sala restorán y foyer de artistas; la platea está montada sobre una plataforma oscilatoria de eje central, y las filas de butacas están sujetas a tablas plegables, en forma tal, que en pocos minutos puede transformarse la platea en sala de baile, neutralizando la pendiente aquella.

La platea contiene 350 butacas y 18 palcos. El primer piso está destinado a palcos y *foyer*, y la cabida total, comprendidas las entradas de paseo, es 1,600 personas.

Las obras de derribo empezaron el día 20 de febrero de 1918 y el día 3 de abril del mismo año las de construcción.

El frontón fué inaugurado el día 21 de diciembre de 1918 y el teatro la noche del 7 al 8 de marzo de 1919. La tarde del día 25 de marzo de 1924 fué destruído por un incendio el escenario de este teatro.

El gusto italiano en esta clase de construcciones lo introdujo en España Bartoli con la edificación del teatro de Madrid llamado Los Caños del Peral, protegida por el Marqués de Scotti, embajador del Duque de Parma en la Corte de España, quien propuso al rey la reconstrucción de dicho teatro madrileño según los planos de Gallucci y Bonavía, italianos.

Seguir el curso de la arquitectura teatral italiana fuera alargar demasiado este apartado.

Italia dió las formas arquitectónicas monumentales al edificio-teatro, y con la invención del teatro lírico introdujo también la innovación adecuada en el edificio. Así como antes de esta invención dominaba en las construcciones el semicírculo, y después de Palladio la forma elíptica cortada por el eje mayor, al inaugurarse la ópera se adoptó la curva elíptica y se introdujeron diferentes galerías superpuestas en cámaras y palcos (Venecia, 1639); aceptándose desde aquel momento toda clase de formas para las salas, se abandonó la forma semicircular del antiguo teatro, se extendieron los lados, con tendencia a cerrarlos hacia el escenario, y más tarde se comprimió la curva para acercar el escenario al fondo de la sala, conservando la anchura v reduciendo la boca: forma adoptada por los constructores del teatro de San Casiano y San Juan Crisóstomo, de Venecia, y que imperó en Italia hasta la segunda mitad del siglo xvini. Después de varias modificaciones introducidas por los arquitectos Seghezzi y Galli Bibiena, que dió a las salas la forma de una campana, situando la parte de mayor anchura de la orla en la boca del escenario, curva que se llamó phónica, vino Carlos Fontana, el cual adoptó la forma de herradura en el plano del teatro Apolo, de Roma, curva que fué perfeccionada más tarde por José Piermarini en el Teatro de la Scala y de la Canobbiana, de Milán, y aceptada por la mayoría de los arquitectos de Europa. Fué adoptada para el Teatro de la Santa Cruz, de Barcelona, que tenía cuatro galerías de vuelo, los palcos divididos por una pared de simple acotación, y un anfiteatro a nivel de los primeros palcos. Recordaremos de la vida de este teatro dos anécdotas.

Es la primera que el miércoles día 26 de agosto del año 1835 publicó la prensa de Barcelona un anuncio referente al teatro, consignando que la superioridad había tenido a bien permitir que en las lunetas, cazuela y patio, exceptuando las gradas de debajo de los palcos, no se hiciese diferencia de sexos, pudiendo ponerse mezclados hombres y mujeres, y previniéndose que en dichos parajes no llevasen los asistentes sombreros ni peinados que pudieran perjudicar a los demás espectadores.

La segunda es el hecho ocurrido el año 1849.

Este año fué de disputas entre los filarmónicos barceloneses, porque, con motivo de verse limitado por el Reglamento de Teatros los de ópera que debían existir en nuestra ciudad, se dijo que en Barcelona quedaba únicamente como teatro lírico el del Liceo, convirtiéndose el de la Santa Cruz en teatro español, autorizado exclusivamente

para las representaciones dramáticas. Tal disposición promovió un escándalo, porque los que se preciaban de filarmónicos inteligentes sentían mucho cariño al viejo teatro que tantas y tan gloriosas tradiciones artísticas recordaba, y en el que cantaban aquellos días el excelente bajo Deribis y la tiple Rovelli. La autoridad se vió precisada a tomar cartas en el asunto, decretando que, en consideración a las circunstancias particulares en que se hallaban los teatros de Barcelona, otorgaba a los dos (Principal y Liceo) la categoría de teatros líricos de primera clase.

Esta lucha dió origen a los cruzados (partidarios del Teatro de la Santa Cruz) y a los liceistas (partidarios del Liceo).

Castilla en el siglo xvi entró en la gloria; Cataluña, en la decaden- EL SIGLO DE ORO cia v en el silencio del sufrimiento. A últimos del siglo xvi los catalanes carecían, en la marcha de las nacionalidades modernas, de personalidad propia. Castilla había ahogado políticamente a Cataluña en la hora crítica en que los catalanes iban a entrar en la lucha de las nuevas ideas, y la literatura catalana no respiraba con libertad, como tampoco era libre su espíritu. La literatura que se cultivaba en aquel momento en Cataluña no era otra cosa que una literatura imperfecta. descompuesta, mezcla por una parte de la de Castilla y por otra de las nuevas corrientes que el siglo xvi había promovido en todas las literaturas de Europa.

El siglo xvi es el siglo de oro de Castilla y ella dominó absolutamente en la península, lo mismo en las letras que en la política; este período brillante continuó en el siglo xvII, pero ya en este siglo Francia ejercía influjo notable en España, especialmente en Cataluña.

El siglo xvn fué el siglo de Francia, de Luís XIV, el siglo de la depuración del gusto francés y del triunfo de la lengua y de la literatura francesas. Los poetas, los prosistas, los oradores, los generales de Francia, llevaban el pensamiento y la actividad de Europa. En Francia se había hermanado el movimiento humanista del siglo xvi con las dos grandes literaturas italiana y de Castilla de las épocas de oro, y el poderoso genio francés se lo asimiló todo, fecundando la literatura monárquica de Luís XIV, en la cual palpitan las virtudes públicas y privadas de un Enrique IV, la aureola de gloria de Richelieu, la majestad de Luís XIV, la gravedad y pureza del Cristianismo, la elegancia de la sociedad francesa y la delicadeza de la galantería caballeresca; todos estos elementos, armonizados por una sabia imitación de la antigüedad. Es el siglo francés de Maleville, de La Fontaine, de Boileau, de Corneille, de Racine, de Moliére, de Malherbe, de Mézerav, de

EN CASTILLA Y EN FRANCIA Y DECADENCIA EN CATALUÑA.

Bossuet, de Bordaloue, de Fléchier, de Fenelón y del *Port-Royal*, donde al lado de Arnaud, de Lancelot y de Duguet, destaca la soberbia figura de Pascal; es el siglo político de Richelieu, que domina a España y Austria y que encumbra al mundo francés, que destruye la Rochela y conduce al patíbulo a Montmorency, para robustecer la Monarquía; es el siglo de Mazarino, de Turena y del Príncipe de Condé.

A Francia emigraron muchos de los talentos catalanes durante este siglo, y en la emigración adquirieron el gusto francés, como claro se lee en el alma del gran lírico catalán del siglo xvII, Francisco Fontanella, poeta de delicadeza, corrección y elegancia exquisitas; superior en grado eminente por ellas al *Rector de Vallfogona*, Vicente-García.

FONTANELLA Y GARCÍA. Vicente García y Francisco Fontanella cultivaron la literatura teatral en el siglo xvii, y también la cultivaron Pedro Antonio Bernat, autor de la *Conquista de Mallorca*, y Manuel Vega, quien en 1699 tradujo del italiano al castellano la obra titulada *El ambicioso político infelia*, escrita y representada en vida de Ludovico Sforcia VII, duque de Milán, cual traducción se imprimió en 1699 en Barcelona.

En 1702 el mismo autor escribió un poema elegíaco dramático para las fiestas de la traslación del cuerpo de San Olegario, que obtuvo el segundo premio ofrecido por los magistrados de Barcelona.

Corresponde también al siglo xvII la obra de Francisco Solanes, titulada Duelos de Amor y Desdén (1694); es del mismo siglo la obra Entrada del Marqués de Vélez a Cataluña, rota de las tropas castellanas y asalto de Montjuich.

Vicente García escribió: La Gloriosa Verge y Màrtir Santa Bárbara, tutelar y patrona de la Iglesia Parroquial de Santa Maria de Vallfogona; Francisco Fontanella, la tragicomedia pastoral Amor, Firmesa y Porfia, y un poema dramático: Desengany.

La obra de Vicente García (Pastor Garceni, Rector de Vallfogona) es una verdadera gravitación en torno de la Doctrina Evangélica, desarrollada al modo de las obras de Lope de Vega. En ella la fe, sin vacilación alguna, informa la obra, perdurando en los personajes la rudimentaria línea de los que figuraban en los Misterios. Es puramente castellana en el fondo y en la forma.

Las obras escénicas de Fontanella se apartan radicalmente, por suforma y por su fondo, de la obra dramática de Vicente García.

Amor, Firmesa y Porfia, lo mismo que Desengany, revelan una pluma cultísima, un espíritu finamente irónico y un temperamento sumamente ponderado. La inspiración se halla supeditada a la corrección y a la elegancia; el hecho humano al análisis y a la ironía. Hay

en esta obra frases que parecen inspiradas en Shakespeare por la fiel pintura de los estados del alma y sobre todo por la exacta pintura del contraste de la grosera rutina con el ideal. En las dos, aunque el sentimiento cristiano no falte, por constituir el ambiente del poeta, flotan el reposo, el ritmo augusto y sereno de los clásicos de Roma.

El asunto de la tragicomedia nos lo dice el poeta por medio de sus personajes:

Qual es l'assumpte major?
Amor.
Dona a amor la nostra empresa
Firmesa.
Dona a la esperansa mia
Porfía.

Va precedida de una *loa*, en la cual figuran ocho personajes: Fontano, Guidemio, Possímico, Cassolio, Mireno, Morano, Tirsis, Castolio.

Sigue el asunto principal, divididos los interlocutores en dos grupos: del *Besós* y del *Llobregat*. Consta de tres actos, con un baile para el acto segundo titulado *La Pintura*.

La acción, en el primer acto, se desarrolla en la ribera del Llobregat; en el segundo acto, en el Templo de Júpiter.

A la tragicomedia sigue un entremés, con baile apropiado.

Tragicomedia llamó Plauto, por la mezcla de personajes de varias clases, a su *Anfitrión*, y Lope de Vega a las composiciones trágicas de varios personajes pertenecientes a clases diferentes.

La tragicomedia de Fontanella, si bien presenta personajes de clases diferentes, y quizás se deba a esto el motivo de su calificación, está dotada de una combinación de elementos poéticos que le imprimen sello de novedad.

El mismo autor dice:

No es tragedia, ball, comedia, égloga, entremés, ni loa, pero, de tot lo dramátich es una armonía nova.

Y la conjunción de estos elementos en *Amor, Firmesa y Porfia*, está realizada con habilidad y gusto.

El Anfitrión, de Plauto, había sido traducido al castellano en el siglo xvi por Francisco de Villalobos, primera comedia del Teatro español escrita en prosa.

El Desengany está dividido en dos actos e intervienen veinte personajes. En cuanto al asunto, dice el autor:

Estas dos obras se hallan íntegras, copiadas por el eminente pendolista catalán Carlos Barberi, notario que fué de Barcelona, en un meritísimo cuaderno que regalamos al ilustre Colegio Notarial de la misma ciudad, y conserva en su biblioteca como oro en paño. En el mismo cuaderno hay muchas composiciones líricas notables, originales de escritores catalanes del final del siglo xviii.

Francisco Fontanella es un poeta al cual no se ha estudiado todavía, ni honrado como se merece. De su talla no hay otros poetas en Cataluña, antes del siglo xix, que no sean Pere Serafí y Ausias March.

Además de poeta, Fontanella reúne el mérito de ser un crítico de nota. En este sentido su *Vexamen* es un modelo. También este documento es notable para la historia de la literatura catalana, por ayudar a conocer los escritores regionales de su siglo.

En la obra de Vicente García la poesía popular es el manantial que la nutre; en las obras de Fontanella el manantial es la poesía erudita. El enlace de la poesía popular con la erudita y los libros de caballería, que se reunieron en Lope de Vega para componer el caudal de la poesía dramática española, no existe en Francisco Fontanella por lo que respecta a sus dos obras referidas. En la de Vicente García existe rudimentariamente.

En la tragicomedia *Amor, Firmesa y Porfia* hallará el que estudie la escenografía española algunos datos curiosos respecto a los pintores del decorado, introducido en la escena española por el cómico Navarro, natural de Toledo, en 1570.

OTROS AUTORES.

En el siglo xvIII, de plena decadencia hasta el último tercio, figuran, cultivando el teatro, los catalanes: Janer y Perarnau (1732), autor de *Política de amor;* Jacinto Verdaguer, jesuíta, que desempeñando el cargo de profesor de retórica en Barcelona, publicó unos *Dramas* (1735) que se habían de poner en música y cantar en los solemnes cultos que

se tributaron a María Santísima; Francisco Sera (no Serra), autor de El primer llanto del alba, Comedia del Niño Jesús perdido y hallado en el templo (1742); Juan Suriá, que, siendo rector de la residencia de los jesuítas en Barcelona, escribió varios Dramas musicales; Mariano Seriol, autor de la comedia Empeños de amor (1759) y El severo Juez de amor (1760); Bruno Martí, autor de Trebellió, tragedia, y de Jonattas, impresa en Ferrara.

José Ríus nació en 1785. Su tragedia en honor de las Virgenes y Mártires Juliana y Semproniana, o la Gloria de Iluro, hoy Mataró, según nuestra opinión, es posterior al 1813, y por tanto no corresponde en rigor de verdad al siglo xvIII, que le asignan algunos escritores. Se señala como primera obra escrita por José Ríus la titulada Observaciones sobre la guerra de España contra Bonaparte, publicada en la citada fecha.

También, según nuestra opinión, fundada en la fecha que señala la historia a la instalación de la Sala de Justicia en la iglesia de Santa Clara (1716), de Barcelona, corresponde al siglo xvin una bien desarrollada comedia, de asunto picaresco, escrita con mucha gracia e ingenio, titulada *La Cort del Borboll* (Corte de la Mentira) y de la cual copiamos el siguiente fragmento, para dar idea del aire de la misma:

Jo, senvor Batlle, no ignoro l'obediencia que dech a mon pare, pero trobo quan me tracta casament en mi una gran repugnancia, perque só del tot avers al estat de matrimoni, no per mal del Sagrament, sino perque de las donas temo el natural, y crech d'ellas sempre lo pitjor, v'm trobo també sospés, de qué estat he de elegir, v assó es lo que'm deté, perque en tots encontro y trobo alguns danys e inconvenients. Si es jove, compro un cuidado; si es vella, un enfado prench; si fea, a mil mals m'exposo; si hermosa, busco rezels; si es donzella, he d'ensenyarla; si viuda, he de ser pacient; si rica, me fa son criat; si pobre, sens dot me veig; si es grosa, no'm cabrá á casa; si es xica, tindré un follet; si es neta, romprá la roba; si es bruta, viuré entre fems;

with the lease of the State of

si aguda, será doctora; si bona, estaré ab torment; si te algú, será un diable; y pitjor, si té parents.

Esta comedia consta de un acto, escrito en verso; la acción se desarrolla en la Cort del Borboll, y los personajes son los siguientes: Batlle, Jurat, Notari, Un fadri, Un vell, Xacó, Son fill, Gervasi, La muller de Gervasi y Colometa.

Es de autor anónimo, y pinta a maravilla la corrupción de la administración de justicia en Cataluña durante el siglo xvIII.

Nos cabe el honor de haberla descubierto inédita en un manuscrito procedente de la biblioteca del convento de Agustinos de Barcelona, en el que obra copiada a continuación de las obras de Francisco Fontanella, del Rector de Vallfogona y de otros importantes poetas de Cataluña.

¡Cuantas obras pertenecientes a la literatura catalana, de modo especial las escritas en este idioma durante los siglos del XIII al XVI, permanecen ignoradas en el fondo de las antiguas bibliotecas!

Fué menester que el talento de Fray Jaime de Villanueva, en su Viaje literario a las Iglesias de España, despertara el celo de los catalanes, para que comenzara la reconquista de los honores de las letras de esta región, la más distinguida en la península, durante los siglos xII a xv, en el cultivo de todos los ramos del saber. Emprendió la cruzada Félix Torres Amat con un Diccionario de autores catalanes, libro al que sin disputa alguna se ha de conferir el título de base del renacimiento literario catalán, porque todo lo que ha venido después en las letras de Cataluña tiene sus raíces en el citado diccionario.

Francisco Balart, autor del popular librito en verso referente a la *Pasión del Señor*, que empieza:

Jesucrist, la Passió vostra tots l'havem de contemplar...,

escribió en 1759 un drama basado en la Batalla de Las Navas de Tolosa; en 1765, otro sobre la Batalla de Buda o sitio de Viena, y otro en 1772, en el que describe la Batalla de Lepanto; José Ribas escribió La huida del Duque de Anjou, y el fraile Antón de Sant Geroni La Passió y Mort de Nostre Senyor Jesucrist, remedo de los antiguos misterios, popularísima en Cataluña, donde se vino representando anualmente en Cuaresma hasta que Angel Guimerá estrenó su drama Jesús de Nazaret, paseado triunfalmente por los escenarios catalanes por la arrogante figura del gran actor Enrique Borrás, aunque no



Hist. del Teatro Español



perduró en los carteles ni adquirió la popularidad de la obra de Fra Antón de Sant Geroni.

Continúa al empezar el siglo xix para la literatura dramática catadana un misérrimo estado de postración. El catalán literario no existía: el latín perduraba en el libro, y reinaba el castellano como idioma de distinción y de cortesanía. Para el idioma catalán sólo estaban reservadas las oraciones y la plática familiar, en el terreno privado: en el terreno teatral o público se le admitía para que divirtiera con chabacanerías e insulseces; la distinción y los honores del teatro se tributaban a la Musa de Castilla, que había recobrado en parte sus títulos con La Raquel, de Huerta, con El Delincuente honrado, de Jovellanos, con Pelayo, de Quintana, con las obras de Leandro Fernández de Moratín y de don Ramón de la Cruz.

POSTRACIÓN LITERARIA EN CATALUÑA.

> SAINETES PRIMITIVOS.

Cataluña, sin lenguaje literario, con carácter local propio, pero sumisa a Castilla, tan sólo dedicaba la pluma a la escena para escribir ·aquellas ínfimas piezas o toscos entremeses cuvos títulos indican con claridad los orígenes de inspiración (Saldoni y la Margarida; Sabater magre y burleta; Rodríguez y Francisquet o lo xasco de la Poneta; -L'ànima del Senyor Libori, Lo Marqués Cuynat, Tres estudiants, ·L'aprenent ganeja y la Mestressa festeja; La promesa surrada, etc., etcétera), y que se representaban en las tertulias caseras y que, si pa--saban a la escena pública, era siempre para ocupar el lugar más ínfi-·mo del espectáculo.

No obstante, tales piezas no carecen de valor, puesto que su ger- su relativo mé. men es el alma popular, y las preferimos por esto a toda burda imita- RITO ETNOGRÁFIción erudita. Sencillísimas en su desarrollo, ofrecen todas ellas, aun--que toscas y rudimentariamente trazadas, variados tipos locales, y son -reflejo de la vida del pueblo, reduciendo la pintura a los hechos picarescos. Chismes, chistes y picardías son las fuentes de sus asuntos, dando a los mismos, generalmente, tendencias morales, como el aviso y el escarmiento. Por otra parte, se señala en algunos de estos entremeses el desarrollo de un conflicto, con tendencia a resolverlo dra--máticamente y con aspiraciones a deducir la verdad de un proverbio.

CO Y FOLKLÓRICO.

Obtuvieron buena acogida en las tertulias familiares, donde alternaron con inocentes diversiones (títeres, sombras chinescas, juegos de -prendas, juegos de manos), y contribuyeron a difundir la afición al teatro, pues la juventud que en las representaciones caseras tomaba parte no dejaba de concurrir a los teatros públicos para perfeccionarse en el arte de la interpretación, elevado a gran altura en España por el genio del actor granadino Isidoro Máiquez.

Rudimentarias o chabacanas, chismes o picardías, las citadas composiciones fueron en los albores del siglo xix un valioso elemento para llegar a la formación del Teatro de Cataluña, ya que latía en su fondo el alma de un pueblo y las articulaba un lenguaje genuino. Faltaba en ellas la elocuencia del poeta dramático para dar cohesión y brillo a las ideas, hacer vibrar el alma popular e imprimir propiedad y colorido al lenguaje que hablaban sus personajes, desvirtuado por un censurable abandono, por la presión oficial y por las continuas influencias del latín, del castellano y del francés. El poeta no existía: se hallaba Cataluña huérfana de un Leandro Moratín o de un Ramón de la Cruz, que emprendieran la labor de dar realce a los sentimientos populares y pureza al idioma.

Porque es lo cierto que el alma de Cataluña existía y tenía su verbo característico, elementos capitales para la formación de un Teatro genuino, y existía también una vida de relación social, manantial fecundo para el Teatro. Las invasiones del gusto castellano y de Francia, más que en el fondo del alma, habían influído en la forma de relación de la vida social, porque a Cataluña, lo mismo que en Castilla, y copiamos a Feliu y Codina, evino la invasión de modas y novedades, desplomóse por la parte de acá del Pirineo el alud de principios y figurines, de etiquetas y máximas filosóficas, de cortesías refinadas y libros enciclopedistas, de afeminamientos y de energías, y en medio de aquella confusión magna, de aquel cándido embeleso, de aquel atolondramiento inocentón, grandes y chicos, damas y caballeros, dignatarios y menestrales, quedáronse tan españoles como nacieron, tan apegados a sus inclinaciones y gustos como lo aprendieron de sus chapados abuelos. La devoción asidua que llenaba los templos y henchía los cepillos; la fe, no ya enemiga, pero ni aun sospechosa de las herejías del libre examen; el humor zaragatero, con sus fiestas de tradición, sus jiras al campo, sus romerías y sus verbenas; la reclusión y el recato guardados tras de celosías por cuyos intersticios a menudo se evaporaban; la visita cumplimentada, sazonada con agasajo de chocolate; la tertulia honesta donde no se pecaba más que murmurando y que el toque de Angelus descomponía; el baile de candil y las escapatorias nocturnas en busca de tentaciones; el farolillo y la dueña; la guitarra y la reja; la seguidilla y el floreo; la cultísima forma y el reñir ensañado: todo se conservó envuelto en el remolino que lo venteaba, todo resistió a la inundación con tal fuerza natural de rebeldía, que jamás llegó a adulterarse, ni a perder su color distintivo; antes bien era tal el arraigo de su inveterado influjo, que gran parte de las costumbres traídas recibieron aquí tono y sabor de españolas, y muchas de las innovaciones se modificaron al naturalizarse, de suerte que no las admitieran en Francia por propias, si allí volvieran en busca de sus originarias fuentes. (Prólogo a los Sainetes de Don Ramón de la Cruz.)

En cuanto al lenguaje catalán, a pesar de los esfuerzos de Reixach y del obispo Climent para devolverle su antiguo brillo, poco se había adelantado, pero existía y se empleaba en el hogar y en la vida callejera, aunque con la inconsciencia de un pueblo decaído.

Faltaba el poeta, y no tan sólo el poeta: faltaba también el ardor patriótico, el sentimiento colectivo, que ha sido el *alma máter* de todas las literaturas dramáticas.

Este sentimiento colectivo que entroniza en los pueblos el deber de velar por la perfecta conservación de su tesoro espiritual, que les impulsa a los mayores sacrificios y a las empresas heroicas, no existía en Cataluña en aquel período de abatimiento.

Brotó al iniciarse la guerra de la Independencia.

La presión política por parte de Castilla, decimos en nuestra Historia de la literatura de Cataluña durante el siglo xix, no había ejercido otra influencia en Cataluña que hacerla cambiar de traje. La clase adinerada, convertida en cortesana, le había puesto un vestido de criado que la privaba de moverse con holgura; la molestaban las fórmulas y los guantes, pero los sufría para cumplir los deberes de cortesana, que practicaba con bastante ridiculez. De esa ridiculez son ejemplos todos sus obsequios a las potestades reales y aquellos gritos, copiados de Castilla, con que vitoreaba a los toreros en las corridas de toros. Pero debajo de aquellas ridículas ropas alentaba todavía el pueblo, no con la pulsación de su energía medioeval, pero alentaba: así, un día, aunque corrompido, protestaba contra las levas; hablaba catalán en la calle y en casa, si bien con tartamudez, como en las célebres décimas bilingües escritas a impulsos del amor que predomina a la menor Musa barcelonesa, dedicadas en 1783 a la doble real infancia de España; conservaba entre los vicios importados muchas de sus costumbres locales: tenía cierta independencia económica derivada de su comercio, de su industria, de su espíritu de ahorro y de su organización patrimonial, fundada en la perpetuidad de la casa solariega. Si no salía Cataluña en defensa de sus derechos, más que a otra causa, fué debido a falta de directores que desvelaran la conciencia popular. Además, le había privado Castilla del uso de armas; le contaban cada día nuevos horrores de Francia, su vecina, y le infundían la creencia, los que habían de ser sus directores, de que los males de Francia eran debidos a la conducta de un pueblo disoluto, sin darle conocimiento de las

LA INVASIÓN FRANCESA. teorías que políticamente dividían el pueblo francés; ideas muy fáciles de inculcarse al pueblo de aquellos días, en los cuales se carecía de facilidad para las comunicaciones, la enseñanza era puramente aristocrática, el libro, sobre venderse carísimo, se le sometía a la revisión de la censura, que le retenía años y años en poder de un tribunal insoportable, cuando éste no lo estancaba, y después de ese tribunal, todavía tropezaba con la tardanza con que eran dadas las licencias a los impresores.

RESURGIMIENTO PATRIÓTICO Y LITERARIO. Mas, cuando el pueblo vió en sus calles y plazas a las tropas francesas que le atropellaban; cuando el rico dióse cuenta del peligro que corrían su vida y su fortuna, y el cortesano, de perder el favor del rey; cuando la necesidad de una defensa general se puso en organización de guerra y le dió caudillos, permitiéndole despojarse de las ropas de servidumbre, y en vez de aumentar sus temores, los poderes le brindaron ideas y le autorizaron para usar armas, entonces se levantó unánime formando un solo cuerpo y con una alma única, y empezaron aquellos días gloriosos de la guerra de la Independencia.

Y se levantó hablando en catalán y en catalán habló a la Junta General del Reino.

Así podemos ver que el día 5 de diciembre del año 1809 la Junta de Gobierno, como si fuera el antiguo gobierno de Cataluña, en plenitud de facultades políticas, publicó aquella alocución a los habitantes del Corregimiento de Tarragona, que es uno de los documentos más notables de la Historia de Cataluña.

La citada alocución es catalana, de la raíz a la copa; escrita, no en el catalán de los versos de Ignacio Farreras, ni en aquel otro catalán vergonzoso de las décimas reales, sino en un catalán de temple, recio por su espíritu como el de la *Crónica* de Muntaner, y de construcción gramatical muchísimo más correcta que el de todos los escritores y poetas que entonces escribían y cantaban en Cataluña, excepto Puig y Blanch.

¿Dónde se forjó aquel lenguaje nuevo que lleva impreso el sello de la oratoria de los grandes generales y de los grandes políticos? ¿Dónde se forjó aquel lenguaje vibrante, viril, sin adulaciones ni otras bajezas, que brota del corazón para dirigirse rectamente a los corazones; lenguaje que supone una larga vida de libertad, porque es el de la misma libertad con toda la riqueza de sus atributos? No es el lenguaje del magnate, que hablaba bilingüe y se paseaba por las calles de las ciudades y villas catalanas luciendo pretencioso las modas copiadas de Francia y de Castilla; no es el que poblaba las salas de los gobernadores militares y políticos, tan frecuentadas al comenzar el siglo por la

nobleza barcelonesa; no salió de la Real Academia de Buenas Letras ni de la Universidad de Cervera; brotó del corazón del pueblo, sin mácula de erudición: llano y sencillo; sin impurezas de pensamiento, sin artificio retórico; elocuente como palabra sentida. Contiene el calor de la sangre; el entusiasmo del patriota; el grito del hermano; el acento del hijo que defiende a sus padres; el heroísmo de la madre; el fuego de la tradición; es un lenguaje nuevo, robusto, potente, con vibraciones de corazón virgen; es, en una palabra, el lenguaje maravilloso del amor, del sacrificio y de las grandes virtudes, propio de los pueblos que poseen una brillante historia de libertad y de pensamiento.

Y aquel lenguaje impulsó a los catalanes a la guerra y fué para ellos el del Dios de las victorias. Recuerda por su fervor al que brotó de los pechos de las madres de Esparta para que sus hijos no regresaran sin gloria; al que inspiró al trágico más humano de los siglos: Vale más que el hierro para acabar todas las cosas; al que un día otorgó el triunfo a Grecia con Milcíades y otro día a Roma con César; al que salvó de la derrota a Enrique IV; es el que animó a los campeones de Jaime I, obligando a capitular al rey moro de Valencia; es el que conquistó el mar latino con Roger de Lluria.

A contar de aquel momento empezó para Cataluña un nuevo período, en el que, recobrando su lenguaje, despertado el sentimiento de su personalidad y entregándose al estudio de su tradición y a un patriótico trabajo de cultura, había de reconquistar en el mundo de las letras los honores de su época de oro.

Causas políticas posteriores a la guerra retardaron bastante el triunfo literario, cuyo movimiento comenzó en el teatro con Robreño y con Renart, precisamente corriendo parejas con el de la canción popular, que el día antes de la revolución de 1820 hacía oir su voz con la canción nueva *El rossinyol prenia la fresca*, y después con la de la *Pastora Leonor;* gusto que fomentaron de modo especial las imprentas de Barcelona y de Manresa.

José Robreño († 1838) fué lo que vulgarmente en catalán se dice: *l'amo de la rialla* en Cataluña. Su popularidad era mucha, y no sólo provenía del mérito de sus obras teatrales, derivaba también de su significación política (constitucional acérrimo) y de sus éxitos como gracioso de la compañía de verso que actuaba en el Teatro de la Santa-Cruz.

Robreño abarcaba toda la gama de la literatura popular, desde el romance callejero al abanico, del abanico al sainete. Su pluma se dedicaba al comentario de los sucesos más interesantes, ya de carácter político, ya de carácter local. Así llevaba las personas y las institucio-

ROBREÑO.

nes a la discusión pública casi todos los días, y dándole *hecha* la opinión de la manera que agrada al pueblo catalán: con la caricatura de las personas y de las cosas, pero, y conste de una vez para siempre, con el fin de corregirle. Este propósito declaraba francamente Robreño en los versos dedicados al crítico *Cajigal*, quien lo censuraba con rigor porque se entretenía en la escritura de romances chabacanos:

Pinto el demonio en figura de gato, perro o cangrejo, y esto, señor, ya es más viejo que el apestar la basura; la liviandad y la usura castigo con gran rigor: ¿Qué mal hay aquí, señor? El plebeyo, deslumbrado, lo cree a puño cerrado, escarmienta y es favor.

Domina la caricatura de un modo notable, alcanzando en este sentido sus líneas, en relación con el temperamento catalán, carácter personalísimo.

Es una caricatura que hiere; de fantasía poco espléndida. No sabe hermanar la poesía con la caricatura, pero sí la línea cruda de la caricatura con la exaltación política, con la miseria moral de los hombres. Es una especie de Gavarni, sin lo maravilloso de la fantasía de este caricaturista, pero con la virtud de saber propagar.

Hacemos de Robreño una justa reivindicación, ya que pasiones bastardas lo han desfigurado.

No es un poetastro, como vulgarmente se ha dicho y repetido, copiándose los críticos, o examinándolo fuera de su tiempo o de su ambiente: es un poeta que no pone esmero en sus obras: repentista. Tampoco es poeta de vuelos; pero negarle la inspiración es un disparate de la crítica, y supone no haberle leído.

Sus obras fueron escritas aprisa, muy aprisa, con la inmediata impresión que le despertaron los asuntos, y tal como las escribió en aquellas circunstancias, pasaron a las manos del ciego para ser cantadas en la calle, o a las de las empresas de teatros para ser representadas el siguiente día.

Delata esta prisa la versificación, particularmente ciertos versos sin disciplina que corresponden a aquel estado de cansancio, displicencia, o tant m'estim de los autores catalanes, en el cual acogen la primera idea que se les ocurre para rematar una composición, muchas veces una estrofa, sin reparo alguno.

Donde descuella Robreño es en la pintura de los episodios de la guerra. Ninguno como él en Cataluña ha dibujado los malos instintos del hombre que escoge una bandera como pretexto de sus concupiscencias. Las inmoralidades de las tropas y la perversión del hombre de armas, y el lenguaje grosero y descarado de ese hombre, los expresa Robreño con apropiado color; de la misma manera pinta los ardides del enemigo y las tretas y picardías de la soldadesca o de la chusma a sueldo.

Además, separa en sus sainetes de manera precisa Cataluña de sus días de la España oficial, corrupta y covachuelista.

La España oficial que presenta Robreño es una España soldadesca, bohemia, arbitraria, rigorista; Cataluña, para él, es un pueblo laborioso y práctico en abierta pugna con el de Castilla.

Conocía muy bien las llagas de su tiempo: luchó por la libertad entre la chusma y el ejército regular; sufrió hambre y sed en la lucha; fué revolucionario, cómico y bohemio impenitente. Sus sainetes, que a primera vista parecen escritos por una pluma reposada, sanchipancesca, tienen el agridulce de una vida inquieta, aventurera, y en todos ellos hay lágrimas de amargura; pero estas lágrimas no las lloran los personajes: se ven brillar en las antítesis que establece el sainetero.

Es un hombre apasionado; apasionado por la Constitución, porque ve en ella el triunfo de las ideas liberales; apasionado por Cataluña, de la que jamás puso en ridículo las virtudes, y si alguna que otra vez la censura, es para corregir sus defectos o lo que juzga perjudicial a su dignidad o a su carácter de tradición.

Las obras de José Robreño y Tort se han impreso formando dos volúmenes, publicadas por la casa J. A. Oliveras, de Barcelona, el año de 1855. El primero de estos volúmenes contiene obras dramáticas y diez y nueve títulos (17 sainetes y 2 comedias); el segundo empieza con la biografía del autor y contiene poesías sueltas.

Francisco Renart y Arús (1783 a 1872) es el otro sainetero catalán que comparte con Robreño la popularidad de su tiempo.

En los días de la guerra de la Independencia ya lo encontramos figurando en las letras. Es de aquella fecha la popular pieza bilingüe *La Layeta de Sant Just*, en la que la mujer catalana destaca con toda su dignidad, como lo demuestra el siguiente fragmento:

RENART.

LAYETA. ¿Que es pensa que, perque no duch sarrell, si convé, no sé ser ferma? Quan yosté es ya declarar aquell dia a dalt de l'era ja li vaig dir: «Si no es burla, desde are comptim per seva; més, si es burla, 'in sobra el panyo; no soch de les que fan pessas; paraula de honor no'n gasto, pero en gasto de Layeta.

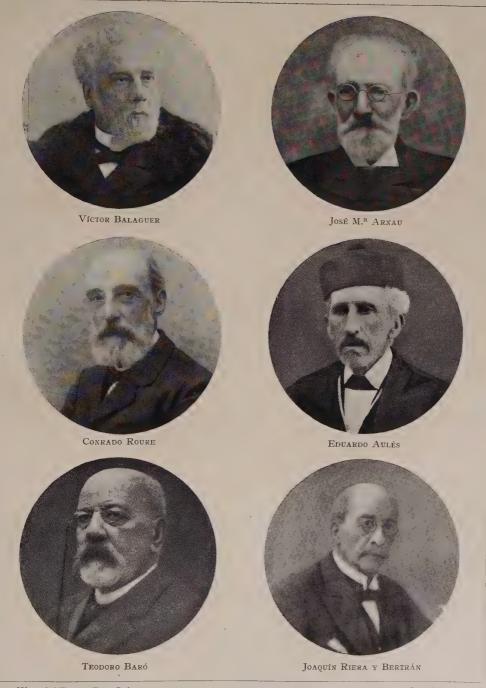
Renart no es tan impulsivo como Robreño, ni de tanta facundia, ni tan valiente en la acometida. Tampoco tan desvergonzado en el verbo, y llega rarísimas veces a la insolencia. Más reposado, más cauto, con más trastienda que Robreño, prepara las emboscadas al vicio y abre el camino a las virtudes; tiene de la línea escénica una concepción más acertada y pone más cuidado en el verso. Pero no es tan correcto en la pintura de los caracteres, tan sobrio, tan gráfico, ni reúne tanta facilidad y brío en el trazado de las caricaturas.

Renart escribe en cómodo gabinete, con tranquilidad y pluma bastante suave: Robreño, en la calle, en la refriega, y con el bisturí, por no decir con la bayoneta; el primero es un comentarista de la vida privada: el segundo, un revolucionario que escribe para reformar la vida pública, animando sus escritos el apasionamiento del polemista, cuando no el afán de ridiculizar todo lo que conjura contra su doctrinario espíritu; el primero es un burgués con visos de Molière: el segundo, un exaltado con ribetes volterianos.

Baste con leer los títulos de las obras que escribieron para hacerse cargo de la verdad de nuestro paralelismo.

Entre otras, Robreño escribió: La defensa del Fort de Blanes y pressó de Mossen Pere; La Regencia de la Seu d'Urgell; Milans en la vila de Pineda; Numancia de Catalunya y lliure poble de Porrera; La presa de Castellfollit; Entrada de las tropas nacionals a Balaguer; Fugida de la Regencia d'Urgell y desgracia del P. Libori; El General Mina en Artesa de Segre; Modelo de llibertat y horrible resistencia de la vila de Sellent; El General Manso a Mora d'Ebre, etc.; son títulos de Renart: Lo pintadó y la criada; Las bodas cambiadas o la Layeta de Sant Just; Titó y Donya Paca; La casa de dispesas; Lo regrés després del cólera; Don Manolito o Pau y Vicenta.

Renart, lo mismo que Robreño, y es prueba capital *Lo Sarau de la Patacada*, que nos recuerda *El café de máscaras*, había estudiado a Ramón de la Cruz. Nada más claro en este sentido, en las obras de Renart, que el cuidado en el desarrollo de los temas, las lecciones que enseña y la elección de asuntos de la localidad para sus sainetes. Robreño había estudiado también a Ramón de la Cruz y al hijo Moratín, pero se separó de ambos en los sainetes catalanes. Importó al



Hist. del Teatro Español

Lámina LV



Teatro, de plano, todos los elementos que hervían en la época constitucional, convirtiéndolo en tribuna revolucionaria. Robreño era un revolucionario volteriano amasado con levadura catalana.

Voltaire había convertido el Teatro en Francia en escuela de filosofía y en tribuna de propaganda política, y fué su discípulo en Cataluña, políticamente, Robreño.

Ni Ramón de la Cruz ni Leandro Fernández Moratín se habían inclinado a la propaganda revolucionaria en el Teatro, y Robreño en sus sainetes se dedicó a ella sin reservas, no tan sólo con el fin de propagandista de ocasión, sino con el propósito de adoctrinar liberalmente a la multitud. Francisco Renart no lo sintió este impulso. El único atrevimiento que se nota en Renart es el de presentar a los tipos castellanos como unos *Matamoros*, valiéndose de estos tipos para substituir en sus sainetes a la antigua figura del *gracioso* del Teatro antiguo de Castilla; pero con la salvedad de que, así como la generalidad de los *graciosos* del Teatro castellano antiguo son gente lista y picaresca, los tipos castellanos de los sainetes catalanes, lo mismo en los de Robreño que en los de Renart, son unos castellanos, a pesar de su levadura de tropa y de oficina, inocentes o ignorantes en las intrigas, y, por sus actos de ignorancia, víctimas de la burla y anunciadores de mal tiempo.

Es necesario conocer el ambiente de la época para explicarse el hecho. Ramón de la Cruz, en sus sainetes, entre majos y majas, payos y petimetres, sastres, barberos y tocadores de guitarra, en aquel mundo que empezaba a encontrarse el alma en el abismo de un estado disgregado por mil diversas causas, colocó no tan sólo al noble, que hablaba recio y linajudo en los dramas de Lope de Vega y Calderón, sino también al militar, que encarnaba con más pureza y altivez que nadie el honor en el Teatro del siglo de oro de Castilla.

En el sainete *Las escofieteras*, aunque disfrazado con el buen deseo de velar por los fueros del honor español, tuvo el atrevimiento el autor castellano de presentar a un capitán en la tienda de las escofieteras comprando una bata para una señora, regateando la prenda. Este atrevimiento va mucho más lejos en el sainete del mismo autor, titulado *La casa de Tócame Roque*, por lo que atañe al honor militar. Por lo que respecta a la vida del covachuelista, baste con señalar los versos del mismo autor:

> ¿Sin plata y hombre? Tú solo tendrás este privilegio, porque, como el otro dijo: las gentes dan el aprecio según su peso a la plata y al hombre según sus pesos;

INFLUENCIA DE RAMÓN DE LA CRUZ. que indica cuál era el termómetro de moralidad de aquellos tiempos. Y este termómetro no desapareció de España, y por sus grados se avaloraba al noble, al covachuelista y al militar de Madrid, y así fueron apreciados en Cataluña durante el siglo xvIII y en la primera mitad del siglo xIX.

La sátira contra estos tipos no nació en Cataluña, no tuvo origen en los sainetes de Robreño y de Renart; venía de Madrid ya aliñada con toda la sal y pimienta, de manera que puede decirse que en los sainetes catalanes, si bien debido al contraste de temperamentos resulta la sátira más cruda y mordaz, no se encuentra en la catalana acrimonia que supere a la de las sátiras que directamente recibían los citados personajes por parte de los escritores de Castilla. Citaremos tan sólo dos ejemplos, que son como los dos polos del mundo donde se alimenta la sátira de los saineteros castellanos y catalanes aplicada a los referidos personajes escénicos, y los dos ejemplos los tomaremos de don Ramón de la Cruz para que no se nos tache de parcialidad, que deploraríamos por juzgarla innoble timbre.

Sea el primero el retrato de las angustias del empleado, que copiamos de *El café de máscaras*.

JULIA.	¿Qué es?
Niso.	Guardados
	te traigo en la faltriquera
	almendras y un buen pedazo
	de jamón, para que tomes
	a media noche un bocado.
JULIA.	¿Que no iremos al café?
Niso	Si todo está allí tan caro,
	mujer, y mi pobre bolsa
	no se halla para arrumajos.
Mauro.	Es original
	esta pareja! ¿Escuchado
	habéis a aqueste marido
	con sueldo tan limitado?
	Sólo porque a su mujer
	le pide el cuerpo fandango,
	pasaria una semana,
	si es menester, ayunando.

Sea el segundo el de La presumida burlada.

D.ª María.

Yo he rehusado el escribir a los míos por evitar aun los gastos de los portes de las cartas, diciendo que me he casado. ¡Y eso que son otra gente

distinta! Porque un palacio tiene mi madre, que luego recae en un mayorazgo, tan grande como Madrid: y un tío beneficiado tiene seis o siete casas mayores.

DON CARLOS.

¡Qué lugarazo

será!

D.a MARÍA.

¡Discurralo usted! Lo menos es ser hidalgos mis parientes; el que menos tiene doscientos lacavos.

PAJE.

El otro día encontré a un ladrón con otros tantos. Don Carlos. Mi señora, vuestra madre

supongo que es viuda. Harto

D.a María.

lo siento! No porque no goza veinte mil ducados de renta, sino porque no me hubiera yo casado con hombre particular; pero ya ¿qué remediamos? El disparate se hizo, no hay sino disimularlo,

.

Estos son ejemplos que señalan el carácter castellano que satirizan nuestros dos saineteros en sus piezas bilingües y que les disculpan. En estos ejemplos se ve la estrechez que asedia al covachuelista; la vanidad, exagerando sin medida y mintiendo con descaro.

Hemos sido un poco extensos para evitar que se cuelgue el sambenito del odio a los saineteros catalanes, los cuales siguieron en la pintura de los repetidos tipos los dictados de la realidad, una misma en ·Cataluña y en Castilla.

Aunque rudimentariamente, aparecen en los sainetes de Robreño y de Renart: primero, el trazado de caracteres; segundo, el estudio de las costumbres locales de su tiempo; tercero, el contraste de caracteres para despertar el interés; cuarto, la acción escénica sujeta a unidad dramática; y, por último, la obra inviscerada a Cataluña mediante el cultivo de sus costumbres, el empleo de su lenguaje y el fin de individualizarlo.

En tanto ellos producían para el Teatro y despertaban en el corazón del pueblo el sentimiento de patria en el seno de la algarabía constitucional, de las luchas, prohibiciones y persecuciones que tuvieron lugar en la península durante el reinado de Fernando VII y de la

LA ACADEMIA DE BUENAS LETRAS. sucesión a su trono, la cultura se iba difundiendo en Cataluña, a loque contribuía poderosamente la Academia de Buenas Letras de Barcelona, de la cual habían formado parte los autores castellanos Luzán,. que en 1737 publicó su poética revolucionaria, y Martiano, que trajo a España la tragedia francesa. Esta corporación tiene sus orígenes en la nombrada Academia dels Desconfiats, la cual había escogido por timbre o empresa una nave con el lema Tuta quia diffidens. Se dicela formaban la mayoría de los que concurrían a disputarse los premios que los antiguos concelleres de Barcelona ofrecían a los torneospoéticos. Murió esta Academia dels Desconfiats durante los días de la revolución de Felipe V. Más tarde, el año 1729, congregáronse algunos de sus antiguos miembros y otros nuevos bajo los auspicios del Conde de Peralada, Marqués de la Mina y Duque de Alba, y en ella vemos figurar a los Setmenats, a los Dalmases, Boixadors, Armengols y otros que fundaron la Academia de Buenas Letras, aprobada por Fernando VI con cédula de 27 de enero de 1752. El objeto de su creación fué el estudio de la historia de Cataluña y se distinguieron como campeones de la misma Caresmar y Capmany.

La Academia, que había callado desde el año 1808 con motivo de la guerra de la Independencia, publicó en 1814 Las Constituciones de Sanctacilia, y en 1820, el año de los agravios políticos, entraron a formar parte de la misma Aribau, Medrano, Altés y Gurena, López: Soler, Manzano y Aiguals, que introdujeron en ella el nuevo espíritu de los tiempos y reformaron su reglamento en consonancia con las ideas que representaban.

El ensayo constitucional que se hacía en Madrid repercutía en todas las corporaciones de la monarquía. Nació la guerra civil, vino la invasión francesa del 1823 y aquel decreto famoso de Fernando VII, que comenzaba: «Con el propósito de que desaparezca para siempre de la tierra española hasta la más lejana idea de que la soberanía reside en otra que en mi real persona,» etc., etc. Cerró sus puertas la Academia hasta el 1832, año en que inauguró sus cursos en el Salón de Ciento de Barcelona con solemnidad. Con motivo de los sucesosocurridos el año 1834 en Madrid y en 1835 en Barcelona, se apagaron las luces de la citada corporación hasta que el 15 de septiembre del año 1835 Próspero Bofarull logró restablecerla en sus funciones, alcanzando para ella una pequeña sala en la casa del gobernador civil de la provincia de Barcelona. Obtuvo de Melchor Prat, gobernador de la provincia, permiso para abrir tres clases públicas gratuítas de enseñanza, que fueron la de Lengua, la de la Literatura y la de Historia de España. Trabajó la Academia en seguida por unos nuevosestatutos, los que fueron aprobados por Su Majestad el día 9 de abril de 1836, y por un reglamento interior de fecha 1837. Este reglamento creaba cuatro secciones en la corporación: *Historia, Antigüedades, Literatura general* y *Poesía*.

Entonces empezó la cruzada de Roca y Cornet pidiendo la traducción de las obras clásicas griegas y latinas, y otra cruzada emprendida con gran celo por la Academia a favor de la pureza del castellano y de los demás idiomas, del primero especialmente, llegando la Academia al extremo de corregir los errores ortográficos y gramaticales de los rótulos públicos, los nombres de las calles y los epitafios de los cementerios de la ciudad de Barcelona.

Y llegamos al momento culminante y de grandísima trascendencia en el movimiento literario catalán.

El día 20 de febrero del año 1841, la Real Academia que nos ocupa publicó un cartel de certamen en el que figuraban un tema de Historia y otro de Poesía. Para el premio de Poesía ofrecía el título de socio de honor y además una flor de violeta de oro colocada en una gorra de negro terciopelo, con broches y palmas, al uso de los antiguos trovadores. En el cartel de convocatoria se leía: «Tal es el certamen que propone y abre a los ingenios españoles de fuera de su seno, deseosa de renovar la memoria de nuestros ilustres antepasados, que bajo el glorioso dominio de los reyes de Aragón crearon en esta capital una Academia de Gay Saber o de la Gaya Ciencia, a imitación de la establecida en Tolosa de Francia, donde se celebran aún a primeros de mayo y con solemnial pompa los juegos llamados Florales, repartiéndose los premios a los poetas que sobresalen de los que concurren a este campo de honor para disputarse la gloria del triunfo literario.»

El premio de Poesía fué ganado por Joaquín Rubió y Ors, por su poema épico en tres cantos Roudor de Llobregat o sia els Cataláns a Grecia.

A contar de este hecho, que repercutió en Valencia, en las Baleares y en la antigua Provenza, el idioma y el cultivo de las letras catalanas recibió un impulso formidable en las regiones citadas, figurando al frente del movimiento, en poesía lírica, el poeta premiado con el seudónimo de Gayter del Llobregat. Sus poesías volaron por todo el territorio catalán «y fueron sentidas y escuchadas—habla Mossén Jacinto Verdaguer—por muchos poetas, que lo eran sin saberlo, «sin haberse dado cuenta hasta aquel momento, para mí, el más importante y digno de estudio de nuestro Renacimiento.»

En Mallorca despertó a Mosén Tarongí, a Jerónimo Rosselló y a

Aguiló; en Valencia a Teodoro Llorente y a Venceslao Querol, a Ferrer y Bigné, a Iranzo, Labayla, a todo el grupo de patriotas del *Rat-Penat*; y en el Rosellón a Mosén Bonafont, a Payret, Pepratx, al canónigo Boher, Boixeda, Talrich y a Julio Delpont.

El movimiento fué de tanta importancia que con sus frutos pudo publicar Antonio de Bofarull, en 1858, Los Trobadors nous, y Balaguer, en 1859, Los Trobadors moderns, colecciones de poetas líricos importantísimas, y dió origen a la instauración de los Juegos Florales, que celebraron su primera fiesta en 1.º de mayo de 1859 en Barcelona. Fueron después organizados en Valencia por iniciativa de Mariano Aguiló, de Llorente y de Querol.

En 1859 quedó claramente definido, tanto en Cataluña como en Valencia y Mallorca, el renacimiento de las letras, y, por lo tanto, el Teatro regional.

Antes de esta fecha, Manuel Angelón, con todo el bagaje cultural del renacimiento que historiamos, sin vacilaciones, con gallardía, escribió el drama *La Verge de las Mercés*, y fué su estreno un acontecimiento solemne por los títulos honorables de que se hallaba revestido el literato y por la importancia suma que representaba la obra en aquellos momentos de intensísimo trabajo de depuración. Mereció las honras del estreno el 2 de marzo de 1856.

Consta de cinco actos, escritos en verso y con los siguientes títulos: El triunfo del rey Don Jaime, Aparición de la Virgen, Fundación de la Orden de la Merced, La Redención y Apoteosis.

En la copiosa y bien cuidada biblioteca teatral del patricio barcelonés don Juan Almirall y Forasté se conserva uno de los manuscritos que sirvieron para la representación de esta obra.

Manuel Angelón escribió otras dos obras en catalán: la popular zarzuela *Setze jutges* (1858), y *Llum y fum* (1876), en verso y dividida en tres actos.

La Verge de las Mercés, si bien no es la primera obra seria catalana, porque serios son bastantes de los sainetes escritos por Renart, es la primera obra del Renacimiento escrita con vistas a un teatro serio y de ambiente nacional.

La religión y Don Jaime I, la fe y el poder de la realeza, sintetizando el ambiente catalán del siglo xIII, son los elementos principales de la obra. En ella los sentimientos y la vida de la sociedad catalana se retrotraen a dicho siglo, imprimiendo a la composición carácter histórico. Además de este carácter, encierra otro importante valor literario, quizás más significativo y trascendente en el terreno de la moderna literatura, y este valor es el de una ponderada relación en-

MANUEL ANGELÓN.

tre el elemento religioso y el civil, dando a cada uno su fuero propio: a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César. El autor hace así coexistir armónicamente dos supremas potestades en el corazón de un pueblo histórico, determinando, por su religión y su ley, la personalidad de este pueblo.

Vamos a dar una muestra del idioma y versificación del autor de La Verge de las Mercés, recortada de esta obra:

PERE NOLASCH. Si tot consistis en mi, podeu creure, bona dona, que vostre fill Barcelona veuria est mateix mati. com a sa mare també; puig sapigau, Ermengarda, que a mí lo temps sempre 'm tarda quan se tracta de fer be. Pero encara que jo vinch de familia noble y rica, ja sabeu que aixó no implica per no lluhir; com no tinch, mon tresor a res alcansa, puig quant mon pare 'm deixá a los pobres vaig doná avans de sortir de Fransa. Cent voltas en los captius he pensat y ab sos dolors, y la abundancia de plors ha fet de mos ulls dos rius; ma vocació fou tan forta, que a fi de juntar diners, anava per los carrers, demanant de porta en porta. Y de Dèu ab l'assistencia poguí crusar mars y rius, redimir alguns captius de las presons de Valencia. Llavors, sens témer la forca, que d'aprop m'amenassá, de Valencia vaig passá a las platjas de Mallorca.

El mismo autor escribió obras castellanas: El ángel de la Paz (epilogo, 1856) y el drama La Bolsa, estrenado con ligero éxito en el Teatro Circo Barcelonés. Este drama fué inspirado en La Bourse, de Ponsard. En aquellas fechas otros autores catalanes cultivaron el Teatro castellano, pero a contar de los comienzos del siglo xix hemos concretado la historia a los autores que escribieron en catalán obras para el Teatro.

El año 1858 contaba Barcelona con los siguientes teatros de categoría: Principal, Liceo, Circo Barcelonés y Odeón. Por estos teatros desfilaban los más nombrados actores de España y del extranjero.

La afición al Teatro y a la música dominaba las almas.

Al entusiasmo despertado por los estrenos, que iba apartando de la escena al solista de guitarra y a los boleros, se unía el que despertaba la música, que llegó a pasión exaltada por la popular de Clavé. A los Campos Elíseos, a los Jardines del Tívoli, a los Jardines de Euterpe concurría con pasión el público para tomar parte en los bailes coreados que celebraba la sociedad «La Lira,» con la dirección de Sampera: a los conciertos de música académica, que daba Mariano Obiols, v, sobre todo, a los vespertinos, en los cuales las batutas de Anselmo Clavé y de Pujadas y Roig inflamaban en amor de patria a los concurrentes con los acentos de la música popular. Tanta importancia alcanzaron estos últimos, que la prensa se vió obligada por el público a pedir a Clavé hiciera imprimir las lindas poesías que acompañaban a sus composiciones musicales. Las flors de maig, Barcarola al mar, Ninas del Ter, A Montserrat, Verbena de Sant Joan, La Font dels Roures, eran cantadas, después de su estreno, en la calle, en la plaza, en el taller, como canciones de patria, como romances populares, abriendo esa afición ancho campo a las letras catalanas, preparando para recibir las obras regionales a todas las clases de la sociedad. A Clavé le corresponde la gloria de haber despertado en Cataluña el sentimiento popular, iniciado al pueblo en el cultivo de la escritura de su idioma, y enseñado a sentir cariño a sus leyendas, a su historia, a sus músicos, a sus monumentos y a sus letras.

RUBIÓ Y ORS Y A. CLAVÉ. Rubió y Ors y Anselmo Clavé: he aquí las dos figuras que poblaron el ambiente de Cataluña de aquellos días. A Rubió y Ors le estaba reservado el papel de vindicar para la poesía catalana sus legítimos títulos de reina, y así la vió coronada el día 1.º de mayo del año 1859 en la solemne fiesta de los *Juegos Florales*; a Anselmo Clavé, el magisterio de la conciencia popular, que realizó de brillante modo con la fundación de sus *Coros* populares: el primero fecundó los corazones; el segundo educó las almas: Rubió y Ors devolvió el canto a las aves de las selvas para que entonaran himnos a la tierra de sus amores; Anselmo Clavé preparó el alma del pueblo para recibir aquellos cantos de amor y para que les rindiera el mayor de los tributos: la adoración. Así la poesía y el pueblo volvieron a encontrarse y se abrazaron después de una separación de tres siglos.

Y vino la guerra de Africa, y la Musa desvelada por Rubió y Ors y los cantos populares de Clavé guiaron a la victoria a Prim y a los voluntarios catalanes; y vino el genio de Federico Soler, y la Musa desvelada por Rubió y Ors y los cantos populares de Clavé determinaron el triunfo de la vida catalana en el Teatro.

Mas, antes de llegar a Federico Soler (Pitarra), que empleaba en un taller de relojería sus ocios en labrar la estatua que había de coronar el monumento de la escena regional, debemos ocuparnos, porque lo exige el proceso histórico, de varios autores catalanes anteriores y posteriores a la obra capital de Angelón.

Fueron estos autores: Joaquín Dimas Graells, cómico y empresario de teatros, que estrenó en 1851 la pieza Una nit de Carnestoltes; en 1856, La festa dels Ignocents; en 1857, La festa de la llibertat y La sombra de don Pascual; en 1858, Set morts y cap enterro, y en 1860, Cap geperut se veu lo gep; José Anselmo Clavé, autor de la zarzuela bilingüe L'Aplech del Remey (1858); un anónimo, autor de La Llucia dels cabells blanchs y cada cosa en son temps; Eduardo Vidal y Valenciano (émulo de Federico Soler y su competidor muchas veces en negocios teatrales), que se inició con L'Aplech de Sant Pau y compuso después A boca tancada... (1864), Un beneyt de Jesucrist, Qui tot ho vol tot ho pert, Qui juga no dorm, Tants caps tants barrets, Tal farás tal trobarás, estrenada en el Principal el 4 de abril de 1865, importante en la historia del Teatro por disputarse la primacía de fundación con La Verge de las Mercés y Las joyas de la Roser; un anónimo, autor de Dos galls en un galliner: Joaquín Asensio Alcántara, autor de Adeusiau; Francisco de Sales Vidal, que escribió Una noya com un sol, Un engany a mitjes, Els de fora y els de dins, y L'ajuda de Dèu, con la que se inauguró la escena catalana de Romea el año 1865; Dámaso Calvet, autor de la Romeria de Recasens; José Arnau, autor de Un pollastre aixelat; Francisco Camprodón, autor de Teta la gallinaire; Conrado Roure (Pau Bunyegas), autor de Una noya es per un rey; Narciso Capmany, autor de Pensa mal y no crrarás, y Fernández Camprubí, autor de L'alcalde de barri.

Las fechas que hemos señalado obedecen a rectificaciones de errores cometidos por publicistas que catalogaron las obras por orden de fechas de impresión, no por orden de estrenos.

No podemos pasar por alto a uno de los autores que más nombradía populachera alcanzó durante el efervescente período de la guerra de Africa: a Ferrer y Fernández, poeta mediocre, quien, aprovechándose de las circunstancias por que atravesaba políticamente la nación, escribió algunas obras dedicadas a enardecer los ánimos y a encomiar los bélicos esfuerzos de los voluntarios catalanes en aquella lucha.

Los títulos de sus obras de circunstancias son: Al Africa, minyons!, Alegoria del desitg catalá, Ja hi van al Africa!, Minyons, ja hi son!, Ja tornan!, con música de F. Porcell.

AUTORES.

Cataluña, en los días que historiamos, tenía ya buenos teatros, desfilaban por sus escenarios excelentes compañías, y el arte escenográfico estaba muy desarrollado, como lo demuestran las representaciones de óperas que se celebraban en los teatros de la Santa Cruz y del Liceo y el aparato con que se presentó en el Circo Barcelonés *El hijo de la noche*.

La producción teatral en idioma de la tierra no era escasa, como hemos visto, y los autores se atrevían a abordar toda clase de temas familiares, siendo de advertir que se apartaban de las estridencias de la escuela romántica, que las traducciones castellanas de Dumas y Víctor Hugo trajeron a los escenarios de Barcelona y a los demás de España.

El romanticismo exaltado de los citados autores franceses no tuvo en las obras de aquellos días resonancia; reunen las mismas el fondo romántico connatural al temperamento de los catalanes, pero con definida inclinación a soluciones subordinadas al riguroso cumplimiento de los deberes morales, que es otra condición de la literatura regional, su característica suprema.

Además, la literatura general de la región marchaba por cauces de seriedad; se la enaltecía en los Juegos Florales y se afanaban los literatos por llegar a la depuración de todos sus valores, para que fuese bello reflejo de su fe, de su historia y de sus costumbres familiares.

Hubo por un momento una nota discordante, y fué la de Federico Soler, quien, separado en sus primeros pasos en el Teatro del camino de la depuración, cultivó la sátira, recreándose en la burla, empleando el lenguaje grosero que a Cataluña habían importado las guerras y la chusma, lenguaje que afeaba las líneas de sus originales, gráficas y atractivas caricaturas, como La butifarra de la llibertat y Las pildoras de Holloway (1860), L'esquella de la Torratxa, Ous del día, La venjansa de la Tana, La vaquera de la piga rossa, y Lo cantador.

De esto se corrigió el joven poeta, y en 1866 estrenó *Las joyas de la Roser*, fundando el *Teatro Catalán* con este honroso timbre de su pluma.

EL IDIOMA CATALAN. Antes de entrar a estudiar el teatro de Federico Soler vamos a decir unas cuantas palabras respecto al importantísimo asunto del idioma.

En el campo de la literatura regional catalana hubo, desde el primer momento de su glorioso resurgir en el siglo xix, empeñadas discusiones entre los literatos, siendo una de las más notables y trascendentes querellas la referente al léxico.

Los primeros poetas del renacimiento catalán se esforzaron en presentarse ricos y puristas en el verbo; para ello buscaron las palabras en la fuente viva del pueblo y en las obras antiguas, y se encontraron inmediatamente con un problema filológico y ortográfico todavía por resolver a causa del abandono que había sufrido durante siglos el idioma regional.

Este problema dió origen a dos escuelas, las cuales, sin separar debidamente los dos aspectos filológico y ortográfico que presentaba, levantaron banderas. Una escuela defendía que la palabra había de ser escrita en catalán antiguo, pluralizando los femeninos en es; la otra, que se escribiese el catalán a la moderna, pluralizando los femeninos en as.

Y empezó una guerra larga como la de las Dos Rosas y que no se ha extinguido todavía.

Los primeros tiempos de los Juegos Florales son elocuente prueba de los extremos a que conducía el propósito de cada una de las mentadas escuelas: unos poetas se presentaban haciendo gala del lenguaje erudito hasta la exaltación: éstos se consideraban sabios; otros escribían sus composiciones en un lenguaje vulgar, muchas veces vulgarísimo.

Y sin darse cuenta, las dos banderas hacían revivir en las letras catalanas la disputa entre la poesía erudita y la popular del trescientos italiano, del seiscientos de Castilla, de los comienzos del siglo xix alemán y de la época de Isabel de Inglaterra.

Los enemigos de las letras catalanas, que no querían ver más allá de sus narices, empleaban en sus ataques esta discusión como argumento Aquiles, propagando en alta voz que no podía tomarse en serio un idioma que ni los mismos que lo empleaban en la escritura poseían la seguridad de escribirlo con corrección ortográfica.

En tanto iban adquiriendo, como resultado de la lucha, su perfil dos poesías: la erudita y la popular. La primera, grave siempre, con la lira de David entonaba salmos unas veces, otras descolgaba la lira de Píndaro y atronaba el ámbito de la sala donde se celebraban las anuales reuniones académicas con acentos heroicos; la segunda vestía el humilde traje de pastora o el de modesta abuelita de aldea, y cantaba con el dulce susurro del riachuelo amores de juventud, o hilaba fantasías para arrullar con canciones ingenuas el corazón del hombre siempre niño.

La primera se complacía presentando a Cataluña con la fortaleza de las mujeres bíblicas; la segunda se contentaba con presentarla dedicada a la adoración de sus grandes virtudes familiares.

ERUDITOS Y VULGARES. CULTOS E INCULTOS. Fecundaba aquélla los poemas patrióticos de rimado altisonante; la segunda coronaba de flores la vida del hogar con una rima sencilla.

De la primera brotó la tragedia de Balaguer y de Guimerá, de recios endecasílabos; la segunda inspiró el teatro de Federico Soler.

La primera calzaba coturno y era fruto del enlace del Renacimiento cristiano y erudito con el mundo pagano; la segunda, hija del Cristianismo y de la tradición indígena.

A la primera se la llamó culta, y a la otra inculta.

FEDERICO SOLER.

Aparte del impulso del verbo y de la raza, valores esenciales en literatura dramática, se debe a Federico Soler (1839-1895) la fundación del Teatro catalán moderno.

Una obra, como ha sucedido en Italia con *Cavalleria Rusticana*, de Verga, puede por sí sola producir un Renacimiento o crear un Teatro nacional.

Este fué también el caso en Cataluña, en la noche del 6 de abril de 1866, con el estreno de *Las joyas de la Roser*, original de Federico Soler, y estrenada en un teatro de Barcelona: en el modesto Odeón, instalado en la calle del Hospital, hoy desaparecido.

Ni Angelón ni Eduardo Vidal y Valenciano pueden disputar a Federico Soler la gloria de la fundación del Teatro regional, puesto que tanto el primero como el segundo de los mencionados autores no hicieron otra cosa que escribir en catalán por novedad, pero sin mira alguna puesta en la fundación de un Teatro puramente regional. Prueba de ello es que tanto Manuel Angelón como Eduardo Vidal y Valenciano no pusieron reparo de ninguna especie en escribir en castellano obras para el teatro, especialmente el segundo, que se dedicó a la versión castellana del melodrama francés, contribuyendo con ello al extravío del gusto del público catalán y al extravío de sus actores.

Federico Soler, no: tenía puesto su ideal, cifrados sus anhelos en el Teatro regional. Lo cultivaba durante las horas de ocio en el taller de relojería; lo cultivaba en las reuniones familiares, y como si fuese predestinado a su creación, combatió hasta cierto punto a la palabra erudita, reivindicando para el teatro los fueros del verbo popular: del catalá que ara es parla, como decía él; para que su labor cristalizara, mejor dicho, conmoviera y persuadiera al público de su país.

IMPORTANCIA DE SU LABOR. Sus singlots poéticos, sus primeras obras teatrales, que anunciaba humorísticamente: ab ninots de'n Nyapus: cada entrega una obra, cada obra un singlot, y cada singlot un ral, y que sus contemporá-

neos condenaron por chabacanos, son de mucho valor, porque todos ellos demuestran de modo claro su vigoroso temperamento poético, satírico y observador, que no sólo componía caricaturas por el placer de caricaturizar, sino con el noble intento de poner en la picota del ridículo exageraciones de costumbres y pinturas literarias en un todo disconformes con el modo de pensar y sentir del pueblo catalán.

Su mote de guerra fué *Serafi Pitarra*, cuyo carácter, dice su biógrafo José Feliu y Codina, «tan acentuado, de exótica chanza, no fué bastante a alejar la aureola que le rodeó: visible carátula que a despecho de su extravagancia se convirtió en simpática fisonomía; postizo adorno que jamás pudo apartar de sí el que, por sugestión, quizás, de cualquier camarada ocurrente, lo adoptó sin prejuicio ninguno, bien lejos de imaginar que la admiración del pueblo había de inmortalizarlo.»

Con este mote de guerra empezó Federico Soler y acabó su destino. Comenzó agrupando a la juventud con el atractivo de sus graciosas ocurrencias y de su carcajada franca; conquistó sus simpatías con sus procacidades, con sus irreverencias, con sus audacias, con su original buen humor; así le condujo a la lectura de las obras, le arrastró al teatro, le hizo aplaudir y representar sus *singlots*, y acabó por formar aquella generación entusiasta que la noche del estreno de *Las joyas de la Roser* le proclamó maestro en la escena al tiempo que se daba cuenta del riquísimo manantial de poesía noble y elevada de su patria. La misma juventud atolondrada que le había admirado por su gracia picaresca regeneró al impulso de aquel triunfo inesperado.

A esto fué debida la popularidad alcanzada por Federico Soler: en él vió encarnados el pueblo su alma y el triunfo de su raza, que es la victoria que más seduce a los hombres.

Así se explica lo que continúa diciendo Feliu y Codina referente al día del estreno de *Las joyas de la Roser:* «Primera producción dramática que Soler escribió, representóse por primera vez, la noche del 6 de abril de 1866, en aquel mismo teatro del Odeón, reducido y humilde, donde había rodado la cuna de la dramática regional. Y con su nueva obra dió Soler de una vez el último paso en el camino que le quedaba por recorrer; suyo era el palenque, cumplido estaba el audaz y generoso empeño, enclavado se veía en el límite de la tierra codiciada el pendón de la conquista: el Teatro Catalán ya existía, la institución era un hecho; decíalo bien claro el bullir de actores y poetas en el tablado, breve espacio donde se reproducían la montaña y la llanura, el bosque y la masía, el mercado y la fiesta mayor, todos pedazos vívos, latentes, de nuestra patria; decíalo el aplaudir y vitorear de las

SUS COMIENZOS

"LAS JOYAS DE LA ROSER." muchedumbres apiñadas al pie de las candilejas, y decíanlo el contento y el orgullo de los propios, viéndonos reflejados en aquel espejo fiel y claro, y la estimación de los extraños, que donde hallaban tales pruebas de poderío moral, reconocían de buen grado que allí existía un gran pueblo.»

En 1867 fué el Teatro Catalán instalado algo más ampliamente en el de Romea, y desde aquella fecha hasta el triste día en que perdi-

mos al poeta no cesaron para éste ni la lucha ni los triunfos.

Es interesante consignar que la *Secció de la Gata* fué fundada por Soler y el cómico y autor Joaquín Dimas en el Teatro Odeón. Nació con motivo del popular éxito de *La esquella de la Torratxa*, en la temporada de 1864 a 1865, y debió este título a que el autor continuó llamando *gatadas* a sus producciones (comedias, piezas y zarzuelas). En 1866 dicha sección trocó su título por el de *Teatre Catalá*.

Entre las gatadas que alcanzaron éxito ruidoso figuran Lo Cantador, Lo Castell dels tres dragons, Lo punt de les dones, Héroes y

grandesas, y Si us plau per forsa.

Soler, además del teatro, cultivó la poesía lírica. Por su éxito en calidad de poeta lírico se señala la batalla que libró en los Juegos Florales del año 1875, en la que se hizo suya casi la totalidad de los premios ordinarios y extraordinarios, siendo proclamado *Mestre en Gay Saber*. El público decía satisfecho que «Soler había ido al copo.» Ya en 1872 alcanzó el mayor premio de dichos certámenes con su composición *Lo Baster del Esquirol*.

No hemos de estudiar a Federico Soler en este trabajo por sus cualidades de poeta lírico, sino por las de poeta dramático.

Recordamos haber leído en un eminente escritor español que los dos puntos más importantes del poema escénico son la nacionalidad y el arte.

La nacionalidad en primer término, que es la raza, sus hábitos, sus costumbres, sus ideas, su corazón y su pensamiento; la naturaleza del hombre viva, el medio y el tiempo de su desarrollo.

La frase inmortal: *Questa mia vita travagliata io scrivo*, de Benvenuto Cellini, esta magnífica expresión individual de alegrías y dolores, es la que debe presentar el autor dramático en escena desarrollada, arrebatándola del alma colectiva de su país.

Todo lo que no sea esto, en el teatro resultará ficción sin otro interés que el de la galanura de la palabra o la música del verso, motivo sentimental en la garganta de un divo.

El arte en segundo término. Pero, ¿qué es el arte? La vida y el arte en la pluma del poeta dramático son una misma cosa; van unidas

LAS GATADAS.

SOLER POETA

en ella como el cuerpo y el alma. El poeta dramático se pone al hombre en la palma de la mano y lo presenta al público; si el hombre que presenta vive, está dotado de nervios, de corazón y de cerebro, el público se conmueve a pesar de todos los defectos del traje que vista el hombre que contempla en la mano del poeta; si aquel hombre es un muñeco, entonces el público siente placer o disgusto según sea hermoso o feo el traje del arlequín. La naturaleza es siempre elocuente y basta con acertar en sus acentos el poeta dramático para despertar el interés del público.

Se ha entendido en poesía dramática por arte «cierta habilidad en la imitación de la naturaleza humana.» Nada más lejos de la elocuencia del verdadero poeta dramático que este engaño, el cual ha permitido a muchos señores de sus casas asaltar la escena en perjuicio del gusto y de los buenos poetas, y en beneficio de los fabricantes de papel.

El poeta dramático nace con su numen, que no se lo presta Salamanca ni otra Universidad de Europa, como nace con su inspiración el poeta lírico.

Creemos que el arte y la inspiración son una misma cosa en el espíritu creador, y no admitimos que una inspiración elevada pueda producir cosas feas, ni aun con el deliberado propósito de producirlas.

En esto vamos mucho más lejos de lo que el lector se figura, ya que nos atrevemos a afirmar que la ordenación mental de un espíritu privilegiado, pero sin cultura vasta, no traspasará jamás los límites de corrección de la naturaleza.

Lo que hay es el dominio mayor o menor de los medios externos, el cultivo de la conversación, el vestido más o menos elegante de la personificación escénica según la moda y el estado de civilización de un país. Pero una pincelada de Shakespeare siempre será una pincelada magistral, como lo será asimismo una pincelada de Calderón de la Barca. Una cosa es ser poeta y otra sastre, y abundan hoy los sastres de teatro.

Federico Soler fué autor dramático por naturaleza, inspirado y fecundo, pero sin el aplomo fruto de una vasta cultura. Correcto por inspiración, riquísimo en sentimiento de raza, observador sagaz y fácil en el verso, se presentó sincero en el Teatro, cultivando con preferencia el sainete, el drama y la comedia. Su musa fué su época, salvo contadísimas infidelidades, una de las cuales, *Batalla de reynas*, obtuvo el premio de la Real Academia Española en Madrid el año 1888.

Prescindiendo de las humoradas de su primer modo, prescindiendo también de la bella nota de sus composiciones serias, en las que reviste

SUS TENDENCIAS Y VALOR DRAMÁTICO la moral con el encanto de la poesía para producir un efecto seguro en el ánimo del público, lo cierto es que Federico Soler sabía encarnar poéticamente en el escenario el alma de Cataluña y que fundó la verdadera escuela para los autores catalanes.

Nadie en la literatura dramática catalana puede competir con él en abundancia de corazón, de caracteres y de temas indígenas. A él cabe la gloria de haber conquistado para el *Teatro Catalán* carta de ciudadanía en una época literaria, como la adquirió la literatura rusa en Europa por medio de su poeta Pousckin.

Soler no era la pulcritud retórica, eso no; pero sí la corrección misma en la pintura del ambiente y del temperamento de su país. Letamendi los había descrito en el libro, Soler los hacía vibrar en las tablas.

Fundó escuela, que vivió gloriosa hasta que el materialismo francés atacó a los teatros nacionales.

Antes de 1891 se habían seguido para la construcción de las obras catalanas tres planos: el de Soler, el de Guimerá y el de Pin y Soler, presentado en *Sogra y nora*.

El de Federico Soler, inspirado en el antiguo de la escena castellana, particularmente en el de Lope de Vega, a copia de repetido por sus discipulos, acabó por imprimir a las obras catalanas un sello de monótona igualdad que revelaba ausencia de inventiva en los autores y sumisión absoluta al primer arquitecto. Este plano se desarrollaba mediante el empleo de la ligera y airosa columna del verso de ocho sílabas, principalmente, y admitía toda decoración por rudimentaria que fuese, tan sólo reuniese el requisito de referirse a asuntos catalanes. Como el cumplimiento de ese requisito era de rigor, los autores se afanaron en explorar la región en busca de temas decorativos, haciendo con preferencia sus investigaciones en la sociedad pueblerina, en la cual hallaron rico venero que, sin grandes dispendios cerebrales, les permitía obtener en abundancia el oro que buscaban.

¿De dónde nació esa afición al campo, tan dueña y señora del alma de los primeros poetas líricos y dramáticos del Renacimiento catalán? ¿Cómo se explica que esta literatura regional, después de haber llegado a la cumbre de Ausias March y a las exquisiteces psicológicas de Bernat Metje, se presentara, al renacer, con sentimientos puramente virgilianos?

¿Cómo es que, teniendo Cataluña cerca de sus fronteras a Molière y a Goldoni, con las galas de la vida urbana, y un Teatro tan brillante y elocuente en pasiones y pensamientos como el Teatro español clásico, y otro Teatro tan complejo como su contemporáneo francês, se entretuviese en presentar la vida rural?



Hist. del Teatro Español



No vamos a dejar sin contestar estas interrogaciones. A raíz de la Revolución francesa se operó un movimiento general en Cataluña, que dió por resultado el recobro de su fisonomía política. Empezaron inmediatamente los trabajos de reconstitución histórica, y estos trabajos llevaron al estudio de los monumentos, de este estudio al de la leyenda, y al estudio de la leyenda siguió el del idioma. La leyenda y el idioma no se conservaban puros en la ciudad, eran en ella como nieve hollada; se conservaban puros en las aldeas y en las casas de campo, y allá se fué el historiador a estudiarlas, y al historiador le acompañaron el poeta y el literato. El historiador aprovechó la leyenda y el idioma como documentos, el poeta y el literato como peregrina fuente de inspiración patriótica y de comentario erudito. Se iba a buscar *nacionalidad*, sentimientos locales, y las riquezas adquiridas, descubiertas en el campo, eran presentadas con orgullo en los torneos poéticos y en las obras teatrales.

El campo fué considerado patrióticamente puro, inmaculado, y se le prefería por esta pureza a la ciudad, bastardeada por los siglos; y al campo se acudió por todo y para todo. Del campo procedía el calor de la leyenda épica que inflamaba los corazones en los Juegos Florales; del campo procedía la canción de amor acompañada por las melancólicas notas de las campanas de la iglesia de la aldea y por el dorado crepúsculo de la tarde; del campo procedió, como hombre de raza indiscutible, el personaje del Teatro regional.

Así nació la afición de los autores dramáticos a la pintura del payés, personaje que llegaron a zarandear de tal manera, a desfigurar de tal suerte, que a última hora quedó reducido no tan sólo al misérrimo tipo de hombre irredento, sino al grotesco papel, con su pipa y gorra, de esos monos que llevan disfrazados los saltimbanquis callejeros para que diviertan a los niños con sus muecas y piruetas.

Todavía algún autor infeliz trata de interesar al público con ese pelele, con ese bobo injerto en mentecato, que ha sido un verdadero escarnio, por su inverisimilitud, para el lugareño catalán.

El plano de Federico Soler, volviendo al asunto, era sencillamente una escaramuza en cuanto al movimiento de las figuras.

Se establecía entre las almas buenas y las almas malas un pugilato de picardía y habilidades que siempre terminaba con el triunfo de las almas buenas. Las almas malas procedían cautelosamente al amparo de las sombras: en la soledad y en la noche maquinaban sus proyectos de perfidia y deslealtad; las almas buenas recibían primero el golpe, sin saber de dónde procedía; después descubrían el origen por cualquier casualidad que les deparaba la Providencia, y se ponían en juego

SU TÉCNICA Y RECURSOS. mil recursos para sorprender en flagrante delito al culpable y presentarlo al público. El ingenio del autor oficiaba de detective. Así como en las modernas obras detectivescas el autor sale al público disfrazado de detective, en las obras escénicas catalanas del primer período del Renacimiento el autor también era detective, pero obraba entre bastidores. El demonio se presentaba en forma de ladrón, de criado desleal y perverso, de novio interesado y falso, etc., etc. San Miguel no perdía jamás de vista las acciones del demonio, al que espiaba tras cortina. Ocioso es decir que San Miguel, en estos trances de teatro, delegaba sus funciones en el autor de la obra.

Todo se reducía a premiar a la virtud y a condenar el mal, y esto se resolvía en línea recta.

Cuando el autor tropezaba con alguna dificultad, lo que le acontecía por lo común al desanudar la obra, recurría sin aprensión a la carta y a la sorpresa, para la cual eran buenas las paredes, los muebles y puertas de la casa, las bardas del corral y todos los árboles del campo.

En este particular habíase operado una interesante y bastante hábil transplantación de todos los ingeniosos recursos empleados por la picaresca fantasía de Bocaccio en *La Fiammetta*, para auxiliar al marido ofendido, a la familia engañada, a la mujer perseguida y al juez metido en apuro y gravedad para descubrir al delincuente.

El drama no se distinguía de la comedia nada más que por el carácter del hecho fundamental. Si este hecho constituía delito, o transgredía con escándalo las normas de moralidad, la obra recibía la calificación de drama; si el hecho fundamental no reunía aquellas notas, la obra recibía el nombre de comedia. El delito separaba los campos: el de la risa y el de las lágrimas.

Era el teatro de las grandes virtudes, del santo amor y de la austeridad. El que resbalaba pecaba. La vida no se presentaba complicada, y se salía del paso con sólo la pintura de lo externo de la misma y poniendo en boca de los personajes unos cuantos proverbios o aforismos de sabiduría popular, o el precepto de alguna ley.

La verdad es que, estudiando a fondo la cultura del pueblo de aquella época, se reconoce el esfuerzo constante de los autores para dar brillo a una inteligencia casi apagada.

Los arrepentimientos y los castigos daban lugar en el teatro a prolijas arengas apologéticas, que los actores convertían en arias, obligados a veces, en muchas ocasiones, por los mismos autores.

Hermenegildo Goula fué conducido a este terreno por el capricho de Federico Soler.

La realidad no era falseada, sí tocada superficialmente. La psicología no llegaba en sus escarceos más allá del recitado de los siete pecados capitales y del fuego abrasador del remordimiento.

Nada de complicaciones anímicas, nada de problemas internos. El verso de ocho sílabas permitía a todos los personajes ser fáciles habladores.

En el teatro de Federico Soler se hablaba mucho y se meditaba poco, muy poco, casi nada: el sentimiento inspiraba las plumas; el cerebro apenas decía una palabra; el sentimiento encendía la imaginación y brillaban en el escenario los más halagüeños colores para la sociedad de aquellos días. No hallaban ofensa en él la honradez y la honestidad; no ofendía a nadie; imperaba en el escenario el recato; triunfaba el bien ante una sociedad que era sencilla, y como quiera que éstos fueron los únicos aires que arrebataron dulces sonidos a aquella flauta pastoril, el público se entusiasmó con sus notas, y aun los jóvenes de ayer, que hoy ya peinan canas y los que no son padres son abuelos, se complacen en acompañar a sus hijos y a sus nietos al Teatro Catalán cuando anuncia su cartel aquellos pastoriles conciertos de flauta.

Federico Soler fué el apóstol de este Teatro y gobernó en el mismo como soberano, hasta que Angel Guimerá hizo su entrada triunfal en el escenario con el estreno de sus tragedias, repartiéndose con Federico Soler su imperio. Más tarde, ocurrida la muerte de Soler, Guimerá se ha repartido esta preeminencia con Ignacio Iglesias y Santiago Rusiñol.

Federico Soler, Angel Guimerá, Ignacio Iglesias, Santiago Rusiñol, he aquí el camino recorrido por el Teatro Catalán en sus tiempos de esplendor; he aquí las cuatro figuras que representan sus días de mayores triunfos.

Soler ha sido, entre ellos, el de más colorido local y el más fecundo, el más hábil en plasmar los sentimientos populares y en saber subyugar al público mediante el artificio escénico. En este último sentido, su fantasía, como la de Sardou, era inagotable.

Los títulos de sus producciones llegan a ciento siete, que corresponden a un período de veintiséis a veintiocho años: largo catálogo de cuyos títulos, como dice muy bien José Feliu y Codina, «a lo menos cuarenta son títulos de obras, unas maestras y que admirarán el pueblo y la crítica en todos tiempos, otras celebradísimas y otras no caídas en olvido y que con justicia seguirán por largo plazo siendo agradablemente saboreadas.»

Excepción hecha de Enrique Borrás y de Margarita Xirgu—nos pertenece el honor de haberla presentado a la empresa del Teatro Ro-

mea de Barcelona y hecho contratar por la misma, -todos los grandes actores del Teatro Catalán corresponden al período glorioso de Federico Soler, y a las creaciones de personajes de este autor deben primordialmente la fama de que gozan en la posteridad.

ARTES AUXILIA-

Las artes auxiliares de la escena recibieron gran impulso con mo-RES DE LA ESCENA. tivo de sus obras, siendo notabilísimo el de la escenografía, que empezó a ser fomentada en Cataluña de modo serio desde el estreno del arreglo de la obra francesa El hijo de la noche (1858), drama de aparato, para cuya representación en Barcelona fué contratado el escenógrafo Toribio Antón, que, en unión de Carré, puso el original en el teatro Porte Saint-Martín, de París.

LA ESCENOGRAFÍA.

El cuadro sexto de esta obra representaba alta mar en noche tempestuosa: a su tiempo salía un bergantín corpóreo a toda vela y dentro de él la tripulación. Este bergantín, al llegar al proscenio, viraba en redondo de manera que el público lo podía examinar por la proa, por la popa y por los lados de babor y estribor. El movimiento del buque, decía la prensa de aquellos días, es tan natural y verdadero como el de un barco en el mar en lo más fuerte del temporal v de los sacudimientos. Del buque salían dos lanchones que traían a su bordo soldados españoles y tomaban al abordaje al bergantín pirata a vista del público. El joven pintor Manuel Dardalla pintó la decoración del último cuadro.

ESCENÓGRAFOS NACIONALES Y EXTRANJEROS.

Pronto la escenografía tomó vuelo en Barcelona, con José Pla y Vila, con Ballester, con Francisco Soler y Rovirosa, que estudió en el taller de Cambón y Tierry, en el cual fué director durante siete añosde la sección de trazo y perspectiva, perfeccionándose más tarde con las enseñanzas de Ricquier. Phislastre, Busatto y Cagé también pintaron decoraciones para los teatros Principal y Liceo de Barcelona. Pero Francisco Soler y Rovirosa trajo a Barcelona aquella verdad de carácter y de color local que fueron el principal encanto de las obrasescenográficas de Cambón y Tierry.

Al lado de Soler y Rovirosa brillaron Planella, Vilumara y Moragas. y los tres han sido los maestros de Alarma, Junyent, Brunet y Pous, y todo el actual grupo de pintores que cultivan la escenografía en Cataluña: arte que ha sufrido quebranto por haber substituído el decorado de industria al depurado trabajo de taller que antes se exigía al escenógrafo y por ser reacios hoy los propietarios de teatros a la adquisición de decorado, obligación que imponen a las compañías de actores. Esta obligación hace que los actores recurran al decorado depapel para evitarse las molestias y gastos de conducción.

El empleo del papel para las decoraciones ha perjudicado muchísimo la obra de arte. Hoy, generalmente, el pintor escenógrafo pinta para el día, para ayudar a salir pronto del paso a las empresas de teatro; antes pintaba con vistas a la eternidad de sus producciones, aguijoneado por el aplauso de la celebridad. Esto no quiere decir que no haya excepciones, pues el Liceo sigue dando impulsos a la escenografía y aumenta cada temporada el tesoro de su decorado.

Con motivo del estreno de Las Joyas de la Roser se aunaron los esfuerzos de todos los autores catalanes, y acudieron los primeros José María Arnau, Eduardo Vidal y Valenciano, Conrado Roure y Francisco de Sales Vidal.

José María Arnau comenzó en 1865 con la publicación de Els banys de Caldetas y termimó con ¡Donas! en septiembre de 1875, dejando trece títulos, entre los cuales se hallan los de bellísimas producciones cómicas como La Pubilla del Vallés, Las Atmetllas d'Arenvs, Un embolich de cordes, La mitja taronja, una de las comedias mejor trazadas del Teatro Catalán, y Las tres alegrías. Lenguaje apropiado y culto, recursos cómicos verisímiles y fidelidad en la presentación de tipos y caracteres, avaloran el Teatro de Arnau.

Eduardo Vidal y Valenciano escribió su primer estreno: A boca tancada, celebrado en los Campos Elíseos en 13 de junio de 1864, y terminó con La vara de Alcalde, impresa en 1897, dejando treinta títulos, entre los cuales se hallan las obras aplaudidísimas Tal farás tal trobarás, L'ase d'en Mora, Lo virolet de Sant Guim, La castanyada v La taberna (arreglo de L'Assommoir de Zolá).

Conrado Roure (Pau Bunyegas) colaboró en algunas obras con CONRADO ROURE. Federico Soler, v hasta 1889 escribió diez y ocho títulos, sobresaliendo Una nova es per un rey, L'ocasió fa el lladre, Un pom de violas, Pau Claris, La Comedia de Falset, Lo Castell y la Masia. Decoro compatible con un vano humorismo, parquedad en los efectismos escénicos y delicadeza en la expresión de afectos, sobresalen en las obras de Roure.

Francisco de Sales Vidal estrenó, en 1861, Una noya com un sol. Se conservan de este autor quince títulos, de los cuales recordaremos La Malvasia de Sitjes y L'ajuda de Dèu. Obtuvieron éxitos duraderos y excitaron la hilaridad del público benévolo de entonces.

Con esta obra se inauguró en 1865 la escena catalana en el Teatro Romea.

A contar del estreno de Las Joyas de la Roser, se promovió en Cataluña un poderoso movimiento a favor de la literatura dramática,

ARNAII.

E. VIDAL Y VALENCIANO.

F. DE S. VIDAL.

apareciendo a menudo nuevas obras y nuevos nombres en la cartelera del Teatro regional. Fueron aquellos días fecundísimos para el teatro, emulándose unos a otros los autores en la originalidad de los temas y en el trazado de las obras. Y lo cultivaron plumas insignes, como las de José Felíu y Codina, que también dió días de gloria a la escena castellana, Antonio de Bofarull, Joaquín Rubió y Ors, Francisco Pelay Briz, Víctor Balaguer. La lista de autores es copiosa. Tenemos a la vista el valioso catálogo de don Juan Almirall y Forasté, y en él los títulos y los autores correspondientes al período que historiamos son numerosísimos, por lo cual daremos los nombres de los que más resaltan, y son los de Pedro Antonio Torres, Manuel Lasarte, Joaquín Riera y Bertrán, José Martí Folguera, Francisco Ubach y Vinyeta, Antonio Ferrer y Codina, José Roca y Roca, Narciso Capmany Pahissa, Ramón Bordas Estragués, José Verdú Feliu, Rosendo Arús Arderius, Joaquín Bartrina, José Coll y Britapaja, José Molas y Casas, Conrado Colomer, José Amat Capmany, Cayetano Vidal y Valenciano, Teodoro Baró, Antonio Careta y Vidal, Jaime Piquet y Piera, Carlos Altadill, Eduardo Aulés, Alberto Llanas, Víctor Brossa Sangermán, José Got v Anguera, Felipe Pirozzini, Pompeyo Gener, José Serra Campdelacreu, J. Maluquer Viladot y José Blanch y Romaní.

También debemos comprender en las características de este período a Manuel Rocamora, Joaquín Albanell, Simón Alsina y Clos. A. Guasch v Tombas, J. Ayné v Rabell, Luís Millá, Joaquín Montero, José Nogué v Roca, Antonio Bori v Fontestá, José Balcells Meseguer, Jaime Collell, Mariano Fius Palá, J. Barbany, F. Dalmases-Gil, Santiago Gomila, Alfredo Pallardó, Sara Llorens de Serra, Manuel Rovira y Serra, Francisco Figueras Ribot, Fernando y Eduardo Girbal Jaume, Francisco Javier Godo, José Morató, Manuel Folch v Torres, José María Folch y Torres, J. Manubens Vidal, Ramón Suriñach Baell, Francisco Pradell, Manuel Marinel-lo, F. Giraldos Albesa, Antonio María Muntañola, Sebastián Trullol y Plana, Salvador Llanas Rabasa, Pedro Caballé, Luís Quer y Cugat, Emilio Graells. Buenaventura Sanromá y Quer, Luís Soler Terol, Antonio Cantallops Mercadal, Lamberto Escaler, Luís Tintoré Mercader, Manuel Giralt. Pedro Reig y Fiol, Salvador Bonavía, José María Pous, Emanuel Marriera Fonts, José O. Marriera, Luís Planas de Taverne, Emilio Giral y José Asmarats.

Algunos merecen ciertamente que concretemos el mérito y aplauso que obtuvo su labor escénica.

UBACHYVINYETA. De Francisco Ubach y Vinyeta (Honra, Patria y Amor, La má freda, La qua del xueta, Joan Blancas y Almodis) hay que señalar

el empeño en introducir la tragedia histórica, de corte shakespeariano, en el Teatro catalán. Poeta lírico de altos vuelos, mestre en Gay Saber desde 1873, Ubach trabajó con verdadero afán para triunfar en el teatro. Triunfó positivamente en los Juegos Florales, en donde le fué premiada su tragedia Almodis, en lucha con la Judith de Welb, de Guimerá, en 1880. Tenía a su favor a todo el elemento literario erudito, representante de la escuela clásica de Milá y Aguiló, que le ensalzaba como a su cabeza y guía, y con asomos de protesta contra la preponderancia que Soler ejercía en el Teatro catalán. Y Soler fué precisamente quien dió acogida en el Romea a las obras de Ubach, las que fueron aplaudidas y ensalzadas por la crítica culta y erudita, y, sobre todo, el Joan Blancas alcanzó años de vida en los carteles. Pero ni lo correcto del estilo, ni el equilibrado plan y natural desenlace, ni el lenguaje castizo, que resplandecía en las obras de Ubach, lograron que la posteridad se decidiese a incorporárselos.

Contemporáneo de Ubach y Vinyeta fué Ramón Picó y Cam-PIOÓ Y CAMPAMAR. pamar, mallorquín establecido en Barcelona. Poeta lírico, de altos vuelos y depurado estilo, dió al teatro en 1874 su drama Cor de roure. que, representado o leído, se apodera del ánimo del lector y le cautiva con sus bellezas, más líricas a veces que dramáticas. Cuarenta años después (1914) publicó su tragedia simbólica Garraf, que confirmó su nombradía literaria, pero no logró entusiasmar a ningún público.

Don Pedro Antonio Torres, político afiliado al campo liberal sagas- PEDRO A. TORRES. tino, triunfó en su juventud (1872-1884), en el Teatro catalán, con sus dramas La clau de casa, La Verge de la Roca y Lo full de paper. Emoción honda y tendencias de sano ejemplarismo se veían en estas obras, gran conocimiento de la escena, y fiel pintura de tipos rurales. El público las aplaudió más de veinte años consecutivos.

Alberto Llanas, el popular humorista, y el ingenio más paradójico ALBERTO LLANAS. que conociera su generación, fué constante en escribir comedias de tendencias morales y educativas, que, conservando la sal cómica, fuesen a la vez firmes enseñanzas para el público. Este las celebró sin restricciones, y aunque algunas de ellas se estrenaron entrado ya el siglo xx, la labor de Llanas, culta, esmerada y, sobre todo, muy limada y meditada, llena con Don Gonsalo o l'orgull del gech, La lletja, La germana gran y Lo Rector de Sant Hipólit, los fines del siglo xix.

Joaquín Riera y Bertrán, desde 1874 hasta 1900, trabajó con fe v entusiasmo para el Teatro catalán. Más feliz en sus piezas de costumbres (Bernat pescayre, Lo testament del oncle, Los Comediants del tercer pis. Las vehinas) que en sus dramas (De mort a vida, etc.), mostró su temperamento sano, amante de las filigranas y discreteos de dicción

JOAOUIN RIERA Y EERTRAN. más que de los arranques geniales, y, sobre todo, grandes dotes de observador de tipos y costumbres regionales.

BORDAS Y ESTRAGUÉS. Don Ramón Bordas y Estragués quiso llevar al teatro los diversos matices de la vida regional balear, y logró éxitos crecientes con sus dramas *La flor de la montanya*, *La pagesa d'Ibisa* y *Dins Mallorca*, que simpatizaron con los gustos del público, que las aplaudió y mantuvo varios años en los carteles.

JOSÉ FELIU Y CODINA. Don José Felíu y Codina (mucho antes de triunfar en la plenitud de los éxitos que logró más tarde en el Teatro castellano con su *Dolores, Maria del Carmen* y *Miel de Alcarria*), cultivó la comedia y la pieza de costumbres, con aplauso y aciertos no olvidados aún por los amantes del arte escénico. Su drama *Lo gra de mesch* y su comedia *Cofis y mofis* son joyas del Teatro catalán que el tiempo no menoscaba.

TEODORO BARÓ.

Fecunda y continuada fué la labor de don Teodoro Baró y Sureda en el Teatro catalán, especialmente en la comedia jocosa, que algunas veces degeneró en grotesca y convencional. Su Secret del nunci, Lo joch dels disbarats, Lo senyor Secretari, Lo gran trapella y Lo noy del porter, hicieron pasar ratos de placer a la generación ochocentista que quería reir a todo trance, sin fijarse en honduras de preceptos, reglas, ni cánones estéticos.

EDUARDO AULÉS.

Mayor trascendencia tuvo en este género jocoso la labor de Eduardo Aulés, quien desde 1870 hasta fines del siglo pasado mantuvo en los carteles, alcanzando enorme popularidad, sus piezas en un acto, escritas con gracia muy ocurrente, desarrolladas con habilidad verdaderamente conocedora de los gustos del público y de los efectismos escénicos, y que sabía salvar los escollos de las escabrosidades y de las chabacanerías, lo cual era mucho hacer ante un público que había reído las gatadas de Soler. Cinch minuts fora del mon, Lo diari ho porta, Cel rogent, Dos carboners y otras piezas de Aulés (inspiradas algunas en vodevils franceses) lograron millares de representaciones en todo Cataluña y sugestionaron a los públicos de tal manera, que abundaban los espectadores que se sabían de memoria las escenas más chispeantes y animadas de las mismas.

M. URGELL.

Terminemos la mención especificada de los autores del Teatro catalán del siglo pasado con la de Modesto Urgell, el gran pintor de marinas y paisajes melancólicos, quien dió a la escena, desde 1890 a 1900, las comedias *La taca de café, Lluny dels ulls y aprop del cor* y otras de menor consistencia, que fueron aplaudidas por lo limado y correcto de sus argumentos y estilo, y por lo muy estudiados que los efectismos escénicos aparecían en ellas.

ESCÉNICA.

No era en los días de Federico Soler la capital de Barcelona tan DESORIENTACIÓN densa en población como en la actualidad, ni era tan rica, ni la clase popular podía concurrir al teatro con la facilidad de medios económicos de que hoy dispone. Además había gran contingente que hablaba castellano, y muchos catalanes, especialmente de la clase adinerada, que, a pesar de los éxitos crecientes del Teatro regional, no sentían por este Teatro interés. Debido a esas causas, el Teatro catalán no contaba con público bastante para emprender por su propia cuenta y riesgo el dificilísimo camino de una temporada. Esto dió motivo a que las empresas teatrales dedicadas al desarrollo del negocio de la escena catalana tuvieran que apelar para su sostén a alternar las representaciones de las obras catalanas con las castellanas, práctica que les proporcionaba mayor número de espectadores. Tal alternativa, que a simple vista parece cosa baladí, daba por resultado, en el terreno artístico, que los autores catalanes se contaminaban, sin darse cuenta, puesto que era en un mismo escenario donde las producciones de las dos literaturas competían. Por el escenario del Teatro Catalán, vestidas con el manto del idioma de Castilla, no pasaban únicamente las obras originales de los autores de las demás regiones de España: pasaban también, por supuesto traducidas, las obras extranjeras. Con las de José Echegaray, con las de Sellés y de Cano, que privaban en aquellos días, recibían de esa suerte los autores catalanes la influencia de los franceses que cultivaban el drama y el melodrama, del cual se hicieron intérpretes especialistas, en Cataluña, Carlota de Mena y Antonio Tutau.

Esto dió por resultado una desorientación tan pronunciada que, al llegar el año 1892, a pesar del noble celo y ejemplo de Pin y Soler para encauzar la producción escénica catalana, dándole el procedimiento de la naturalidad, la mayoría, casi la totalidad de autores catalanes, con Federico Soler a la cabeza, injertaron en el antiguo procedimiento, sencillísimo, los artificios que mayor efecto causaban de las obras castellanas y de las extranjeras.

Esto dió al traste con la primitiva sencillez de composición de las obras catalanas, produciendo en el Teatro catalán tal algarabía, que el mismo Federico Soler perdió la brújula y daba Guimerá el sorprendente salto de La boja a L'Anima morta.

Deslumbrados la mayoría de los autores catalanes por el oropel del artificio, vacilaron en el empleo de sus propias fuerzas y patrocinaron elementos de composición reñidos con el temperamento de los personajes que presentaban en escena.

Fué una falta de convicción imperdonable, puesto que de ella deriva en gran parte la actual decadencia del Teatro catalán.

VACILACIONES Y TANTEOS. Porque hemos de convenir en que el movimiento escénico es cosa tan adherida al movimiento de las figuras, al racial temperamento de las mismas, que, cuando no se ajusta al modo de ser de ellas, pasa con las obras escénicas lo que con el individuo, o con la colectividad, al apartarse de sus modos característicos: caen en lo ridículo o en lo extravagante.

Y si a la falsedad del movimiento escénico se junta el entreverado de los caracteres, entonces la mascarada es completa.

El Teatro catalán se había desarrollado en medio de una paz antoniana. La sencillez de la vida, ligeramente turbada por el conflicto de familia sin gravedad extrema y la personificación escénica de los proverbios que forman el caudal de sabiduría popular, constituían la principal materia de las obras, a las que dotaban los autores del aroma del amor para hacerlas más interesantes, pero sin deshojar nunca las rosas.

El carácter catalán se manifestaba en ellas patriarcalmente, hablaba con sinceridad, discutía acerca de lo mío y lo tuyo con moderación, y se mostraba severísimo en el cumplimiento de los deberes. Resabio de la Edad media en el ambiente cristiano, la maldad del demonio se encarnaba con frecuencia en la escena catalana tomando la repulsiva figura de hombre traidor, en cuya alma imprimían los autores la negrura de todos los pecados, como se condensan hoy en el bandolero y en el *apache* del cine. La virtud tenía su ángel guardián que la libraba de los peligros, y no faltaba el gracioso, en el cual ponía el talento su mayor esfuerzo para que resultaran la discreción y el sentido común más brillantes en provecho de la verdad.

El habla del teatro era primordialmente el verso, y en él se ejercitaban los autores para saber hablar bien a su público. En este sentido Federico Soler parecía repetir a sus discípulos las palabras de Confucio a su hijo: «Si no te ejercitas en hacer versos, no sabrás hablar bien nunca.» Y el poeta entraba en el teatro con el verso en los labios, siguiendo con rigor el consejo y la conducta del maestro.

La ciudad pasaba por continuas y violentas revueltas políticas que corrompían a las almas y su ambiente no era propicio a la pintura ingenua de la sencillez, y los pintores buscaban los temas y los personajes en el mundo virgiliano, en la vida del campo. Para amar a los hombres sentían los primeros autores dramáticos necesidad de refugiarse en la vida del campo, dando esto origen, con las afinaciones históricas y folklóricas despertadas por el renacimiento literario, al predominio de los temas y caracteres pueblerinos sobre la vida cortesana.

Así transcurrían para el Teatro catalán los días, ligeramente tur-

bados por una que otra pequeña discusión gramatical, o por la importación de la levita a la escena (así se señalaba la aspiración de dar al teatro distinción); y como sea que en la vida virgiliana o pueblerina aprendiera que los conflictos los generaba en ella regularmente el interés del casamiento, sentó plaza de casamentero, y concertando bodas con cordura se hizo simpatiquísimo al público.

Llegó el año 1884. Zolá había publicado *L'Assommoir*, y se les ocurrió a dos autores catalanes (Eduardo Vidal y Valenciano y Rosendo Arús) escribir una adaptación escénica en prosa de esta novela con el título *La Taberna*, que se estrenó en el Tívoli con éxito, presidiendo en los autores el deseo de corregir a la clase obrera.

En prosa, que recordemos, el repertorio catalán no contaba escrita otra obra importante que *Lo gra de mesch*, de Feliu y Codina, estrenada en 1883; pero *Lo gra de mesch* no se apartaba ni un ápice del fondo clásico del Teatro Catalán.

La Taberna era el primer zarpazo del materialismo que recibían las letras catalanas en el teatro. Los autores de la adaptación justificaban su obra con las siguientes palabras: «Buenos hijos de Cataluña, estimamos con idolatría nuestra patria, y lejos de pretender, ni pensarlo, que el pueblo catalán esté entregado al vergonzoso vicio de la bebida, se presenta éste en el teatro como cosa especial, haciendo ver, en una escena culminante, que en nuestra tierra son infames sin perdón los que a semejante vicio están entregados, pues deshonran la memoria del moralizador del pueblo catalán, del genio incomparable del inmortal Clavé. Introductores de un género nuevo en el Teatro catalán, no nos pesa ni nos sabe mal el ensayo. Cuanta mayor seriedad tenga, mayor será su riqueza y por muy satisfechos podremos darnos, si ahora, ya roto el hielo, haya quien con más atrevido vuelo se aventure a seguir por el mismo camino, y enriquezca al Teatro catalán con una obra que sea envidia de propios y extraños.»

De la lectura de esta justificación se desprende que conocían los autores de la adaptación la novedad del género, pero que no se daban exacta cuenta de la trascendencia social de la escuela, reducida por ellos al influjo de la obra en la clase obrera educada por la férrea voluntad de Clavé.

La crítica catalana enmudeció, y *La Taberna* cerró sus puertas al público; se quitó el ramo de su puerta, y continuó el Teatro catalán desarrollándose con el espíritu de costumbre.

Pero la conversación de los personajes de *La Taberna* no se había olvidado por los autores; el eco de aquella prosa impregnada de materialismo no estaba extinguido, y dos años más tarde, purificándola de

INFLUENCIA DE ZOLA su abyección de ambiente, la aceptaba el fácil versificador catalán Federico Soler en *L'Hereuet* y en *El lliri d'aygua*, y se atrevía a darle algo de su tinte materialista en *Lo trinch del or;* Roca y Roca componía, eliminando crudezas, con ella *Lo Bordet* y *Mal pare*, guardando, eso sí, respeto al fondo tradicional.

El materialismo no produjo en aquellas fechas otra innovación.

El campo no estaba preparado en Cataluña para el cultivo del materialismo, y el ensayo de Vidal y Valenciano y de Rosendo Arús no halló prosélitos y fué absorbido por la facundia de Soler y por la labor de otros poetas que en el teatro de Soler habían situado sus plumas y que proseguían con ardor el cultivo de la vida virgiliana.

EL RURALISMO EN DECADENCIA. Esto último degeneró en abuso, al extremo de parecer que en Cataluña la civilización se hallaba en mantillas y que no existía en ella otro aspecto más importante que la vida rural. Se había llegado en la pintura de la vida rústica a tal exageración por parte de algunos autores, que sólo cuidaban de que los personajes principales de sus obras estuviesen dotados de sentido social, recargando los trazos de incultura en el dibujo de los demás personajes, pero de tal manera que tales personajes ofrecían el aspecto de idiotas.

PIN Y SOLER.

Esto hizo que Pin y Soler, con el encanto de su exquisita prosa y su distinguido modo de novelar, presentase al público *Sogra y nora* y *La tia Tecleta*, abriendo para el Teatro catalán nuevos horizontes, porque enaltecía en sus obras dos nuevos elementos, mediante los cuales el teatro podría tratar con amplitud toda clase de asuntos y problemas humanos: la prosa y la vida urbana.

Pin y Soler, por otra parte, no se apartaba del sector catalán en cuanto al espíritu del Teatro, o sea seguía subordinando el sentimiento estético a los deberes religiosos y sociales.

Así estaba la dramática catalana en 1891. Mas antes de seguir estudiándola en la marcha que le imprimió Pin y Soler, es conveniente tratar de Víctor Balaguer y de Angel Guimerá, que cultivaron la tragedia, siguiendo derroteros neo-clásicos, molde que abandonó Guimerá para entrar en la manera dramática contemporánea.

VICTOR BALAGUER. Víctor Balaguer es una de las figuras que más cautivaron el corazón de los poetas, de los literatos y de los patriotas en los albores del Renacimiento catalán. El fué en poesía erudita, de reivindicación y de guerra, el padre de todos; en él la leyenda épica tuvo su cantor y la aspiración de grandeza catalana su bardo ungido. Viajero entusiasta e incansable, convirtió en patrióticos cantos las emociones que experimentara al contemplar las venerandas reliquias de la antigüedad de

su patria, haciendo revivir con mayor o menor fidelidad aureolados a sus condes, a sus héroes, a sus reyes y almirantes y a los trovadores de la apasionada Provenza al conjuro de las notas de su lira romántica.

Historiador poeta, más poeta que historiador, Víctor Balaguer consideró la Historia y la Poesía como tribunas de propaganda, y se valió de la elocuencia de ambas para cantar y propagar generalmente las glorias de Cataluña y los ideales políticos del partido revolucionario en que militaba.

Así la Historia va en las obras de este escritor hermanada con la Poesía, y ese trazo, ese carácter, reunen lo mismo sus trabajos históricos que sus composiciones líricas y que sus composiciones para el teatro, en las que se descubre siempre al historiador, más o menos veraz o autorizado.

Aparte del drama Don Joan de Serrallonga, dividido en cinco actos, y que por sus características corresponde al primer período del Renacimiento catalán, Víctor Balaguer escribió-dice él, sin el propósito directo de su representación, pero que han sido representadas con su beneplácito—las tragedias La mort d'Anibal, Saffo, Coriolá, La festa de Tibulus, L'última hora de Colón, La tragedia de Llivia, La sombra de Céssar, Lo guant del Degollat, Las esposallas de la morta, y la trilogía Els Pirineus. Dió a esta última obra trazado poemático. Las demás producciones apuntadas son escenas sueltas, asuntos en boceto, páginas inspiradas en la historia, medallas acuñadas con el troquel neo-clásico, más a lo Alfieri que a lo Corneille. Revelan atenta lectura de los clásicos griegos y latinos, y un fuego y color patrióticos, que son, sin duda alguna, lo más perfecto e inspirado de la labor de Balaguer.

No fundó escuela, pero impulsó a los poetas dramáticos al cultivo de la historia patria y de la leyenda, e introdujo en el Teatro catalán el verso endecasílabo libre, que empleó más tarde Guimerá en el labrado de su verbo trágico con majestad severa.

Angel Guimerá, nacido en Santa Cruz de Tenerife en 1847, pasó a ANGEL GUIMERA. Cataluña, instalándose con su familia en Vendrell, provincia de Tarragona. En 1875, con el lema «Alba de Catalunya,» presentó a los Juegos Florales una composición épica titulada Indibil y Mandoni, que obtuvo accésit, llamando por sus méritos la atención del Consistorio de la Gaya Ciencia; en 1876 obtuvo otro premio de la misma institución con Cleopatra, y en 1877 alcanzó los tres primeros premios en los referidos certámenes con L'Any Mil, Lo darrer plant d'En Claris y Romiatge, siendo proclamado Mestre en Gay Saber.

SUS TRAGEDIAS

"GALA PLACIDIA."

El poeta se manifestaba con el empuje lírico propio de un gran temperamento poético, que confirmó más tarde con otras composiciones líricas dignas de la posteridad y con su tragedia Gala Placidia (1879), estrenada con entusiasmo, bajo los auspicios de una reunión de amigos que se convirtieron en actores y empresarios, en el Teatro Principal de Barcelona. El arquitecto Vilaseca representó el papel de Ataulfo, el doctor Blanch el de Sigerico, Morera el de Vernulfo, César Torras el de Varogasto, Arturo Masriera el de Marcius, y el doctor Bassegoda, Blanch y Romaní, Oms, Almirall (Juan), Balaguer y Merino, Solá y Pedro Reig actuaron de comparsas.

41JUDITH DE WELP."

A la citada tragedia siguió el estreno de Judith de Welp (1884) en Canet de Mar, estreno memorable por el éxito de la obra, por la calidad del auditorio y por los títulos literarios de algunos de sus intérpretes, pues José Blanch representó el papel de Conde Bernat; Eduardo Toda, el de Carlos el Calvo, Riera y Bertrán el del noble aquitano Rasés, y José Ixart el de Trovador. Fernando Agulló hizo un papel secundario, y el escultor Agustín Querol, con Arturo Masriera, salieron de comparsas. Asistió al estreno de Judith de Welp Federico Soler, quien, al terminarse la representación, abrazó efusivamente a Angel Guimerá, abriéndole de par en par las puertas del Teatro Romea. En 1886 estrenó Guimerá en Novedades Lo fill del Rey; en 1888, en Romea, Mar v Cel, v siguió en 1890 el estreno de Rev v Monjo v en el mismo año el de La Boja.

LAS DOS TENDENCIAS.

Guimerá gozaba de una autoridad cultural más sólida que la de Federico Soler, y de una representación política de la cual Soler carecía en absoluto, autoridad y representación que conquistaron en favor de Guimerá a la mayoría de la opinión docta del país, formándose en el teatro dos sectores: el popular, de Federico Soler, y el académico y político, que avasallaba Angel Guimerá.

El plano de este poeta dramático no era el plano mismo de Federico Soler.

Guimerá empleaba para el desarrollo de sus obras la columna del verso endecasílabo, introducido por Víctor Balaguer en el Teatro catalán para la tragedia; empleaba también Angel Guimerá la levenda de carácter universal para decorar sus obras, admitiendo algo, a última hora, en La Boja, muy poco, de la vida moderna.

ÆSTUDIO DEL TEA-

Las líneas de construcción de su teatro eran atrevidas, no sencillas TRO DE GUIMERA. como las de Federico Soler, ni como las de Víctor Balaguer. Quedaban reducidas las de este último, en sus primeros tiempos, al trazado de un cuadro, de una escena, no adquiriendo hasta Els Pirineus grandeza poemática. Participaban las líneas de Guimerá de la elegancia del neo-clasicismo, en maridaje con las audacias de Víctor Hugo, audacias que truncaban la serenidad del clasicismo.

Por otra parte, el espíritu de las obras relacionadas de Guimerá no era eminentemente catalán, tenía mucho de la concepción filosófica de Carducci y de los pesimistas alemanes.

Su hombre era siempre rey, aunque no orlase sus sienes la corona, y ese rey, cual otro Prometeo, estaba encadenado a las rocas de la tierra y con la mirada de orgulloso reto dirigida a la inmensidad, obedeciendo a los impulsos de un cerebro que sólo concebía rebeldías.

Tal es el plano característico de Guimerá antes del año 1891.

Este plano no admitía el pormenor minucioso; era para zarpazos de león, como los mármoles de Rodín. Todo había de ser en él sobrio, vibrante, sintético: la palabra, rutilante, como dardo de fuego; el pensamiento, demoledor y fuerte, como antigua catapulta. Los personajes habían de obrar sin desmayos, irreductibles cada uno de ellos en la fortaleza de su fe o de su voluntad.

Tampoco se admitía en él el clarobscuro; todo eran pinceladas de luz y de negrura, crudas, enérgicas, sin matices, sin transición.

Los tipos ofrecían la rudeza en su talla de aquellas severas figuras que como caballeros de Cruzada dan guardia de honor a la catedral de Tarragona frente al Apocalipsis que ornamenta su entrada principal.

Mezcla de civilización refinada y de salvajismo, el plano de la tragedia de Guimerá, aunque recordaba vagamente la manera sintética y el motivo legendario de Víctor Balaguer, era personalísimo del poeta y difícil de ser desarrollado por otros autores, para los que no era únicamente trazado y combinación de líneas; no era cauce franco, sino arbitraria concepción de robusta fantasía, expresión de temperamento artístico rebelde a toda regla.

Nuestra memoria tan sólo puede anotar como obras correspondientes a este plano, además de las tragedias de Guimerá, *Otger*, de Antonio Ferrer y Codina, *Hydromel*, de Ernesto Soler de las Casas, y las tragedias de Ambrosio Carrión, pulcramente versificadas, pero que, aunque de reflejos guimerianos, corresponden a un constante y equivocado esfuerzo de su autor para aclimatar en Cataluña la tragedia al modo antiguo griego.

Cuando Pin y Soler proclamó la reforma, abogando por el drama moderno en el sentido de reintegrar a la naturaleza sus propios fueros en la escena, Angel Guimerá se presentó con *La Boja*, y con ella dió plenísima prueba de que su temperamento poético no se avenía a las exigencias de la escuela moderna, que obliga en todos los momentos

al autor a guardar escrupuloso respeto al natural desarrollo del hecho humano.

La naturaleza, a través del temperamento de Guimerá, resultaba violentamente bastardeada. Y no era tan sólo debido a desbordamiento de la imaginación, sino también porque su *humanidad* no existía más que en su fantasía.

Guimerá imaginaba una humanidad y escribía para esa humanidad fantástica.

Y la imaginación del dramaturgo, frenética, pasaba por el campo de la humanidad como caballo de Atila, llevando a su cola atado al hombre, que era movido mediante bruscas sacudidas, arrastrado unas veces por el suelo, levantado otras veces al aire, como pluma.

Confiado en que no le faltaría el aplauso del público, conquistado por el vuelo de su imaginación y por el imperioso timbre de su palabra, rompió contra toda exigencia natural o científica que pusiese freno a su fantasía o que le obligase en su febril carrera a detenerse tan sólo un instante en su estudio.

Guimerá no ha sentido ni siente el materialismo: le impulsaron a dar ese cambio de frente en el teatro la novedad literaria y las tendencias de la nueva crítica en Cataluña, y entró en el materialismo más por prurito o comezón de demostrar la amplitud de sus facultades, que por gusto e inspiración nativa. Ha mojado en él la pluma por capricho, nada más.

Su realismo es fruto del artificio, no de la sinceridad del poeta, y hasta el mismo lenguaje que nos habla tiene más articulación lírica que realista, a pesar del esfuerzo constante que hace el dramaturgo para darle este carácter.

La audacia lírica, con algún zarpazo de león o destello genial, constituye el secreto del triunfo de Guimerá en su segunda modalidad escénica, o sea en el cultivo del drama moderno; no es por el acierto experimental, por la verdad psicológica.

Tanto él, como Federico Soler, como muchos autores de la escuela de éste, han incurrido en el error de escribir dramas *a patrón* para los actores. Federico Soler los escribió para García Parreño, para Fontova, para Goula, para Virgili, para la Cazurro, para Francisca Soler y para Acisclo Soler; Guimerá los ha escrito para Bonaplata, para Carlota de Mena y para Enrique Borrás; Ferrer y Codina escribió su *Otger* para lucimiento de Bonaplata y de la escultural Carmen Parreño.

Este patrón llevó a los autores catalanes a separarse muchas veces de su casa paterna, o sea del Teatro Romea, siendo la separación que peores males produjo la del año 1890, en que pasó Guimerá a Nove-



Hist. del Teatro Español



dades, empeñándose una lucha sorda entre este teatro y el de Romea, funesta para todos, puesto que mermó la autoridad de la escena catablana por la calidad de las figuras que capitanearon los grupos: Federico Soler el del Romea, y Angel Guimerá el de Novedades, poniendo de relieve con sus banderas la falta de instinto de conservación para la gloria de su teatro.

Con La Boja, estrenada en Novedades durante esta escisión y como bandera del grupo, empezó Angel Guimerá a reunir bajo la blanca cúpula del Teatro Catalán a los enfermos de las sensaciones del deleite, a los torturados por la inquietud de la materia, de los cuales tan sólo deja en el escenario este autor, al terminar sus obras, el miserable despojo del hombre naufragado, extendido en la desierta orilla de la eternidad de que nos habla con elocuencia Joung en sus cartas acerca del deleite sensible.

Convencido tal vez de que había que buscar el realismo en los bajos fondos de la sociedad, sin descubrir que admitía a la sociedad entera, a todas sus clases y jerarquías, despojó del manto y del coturno de la tragedia a sus personajes, y los redujo, como dantesco castigo, al triste papel del hombre apenas civilizado, del hombre todavía con el sello de la irredención y del salvajismo en la frente.

Porque el hombre del drama realista de Guimerá, salvo contadísimas excepciones, es esto, nada más que esto.

En la moderna literatura de Europa Guimerá va del brazo con los autores rusos por lo que atañe a la pintura de la plebe, sobre todo cuando la presenta como elemento decorativo del drama. En este sentido es un Gorki rural, un Tolstoi, sin alta sociedad y sin cristianismo, un Turgueneff sin levita.

El mundo de su teatro moderno es un montón de carroña humana, del que se salvan únicamente los protagonistas por virtualidad del temperamento romántico invencible en el poeta.

Así empezó Guimerá en *La Boja*, en la cual aún no están separados por completo el antiguo mundo y el mundo moderno de la fantasía guimeriana, porque todavía palpita en este drama como elemento principal una figura de su mundo trágico: el *Monje*, y todavía las pasiones dialogan en verso libre y musicalidad lírica, no obstante lo descarnado de algunas palabras.

El mundo del antiguo teatro de Guimerá está representado en *La Boja* por estos dos elementos: por la figura del *Monje* y por el verso; el mundo moderno, por el elemento obrero y además por la sostenida rebeldía de *Joana*; por *Damiá*, que es una viva pintura de la repulsión, y por el ambiente en que se mueve la clase obrera.

Roca y Roca había presentado en sus obras dos factores modernos en el Teatro regional: el *obrero* y el *industrial catalán;* Pin y Soler había presentado otra novedad, además de la verdadera vida urbana: la *institutriz*, de la que no se ha sabido todavía sacar partido como elemento intelectual. Guimerá, en la obra que nos ocupa, introdujo un nuevo elemento de composición: el *grupo obrero*, cuya vida trata el autor en sus obras modernas con bastante acierto.

Se adivina que el autor persigue en *La Boja* un valor moderno, pero sus propósitos quedan frustrados, porque la imaginación exaltada y sin freno del poeta hace de las suyas y queda la verdad de la vida desfigurada por la fantasía, que le conduce a uno de aquellos tétricos finales en que campa a sus anchas el delito.

El amor que abrasa la carne de *Joana*, con ser tan fuerte y tan franco, no llega a la crudeza obscena que entraña el adulterio en la escuela materialista, no; hay en él cierta dignidad, como en el amor de arrepentimiento de la pecadora y penitente evangélica, que inclina al perdón y la libra de culpa.

Y es este un punto importantísimo en las obras de Guimerá, pues aun en las de mayor temple materialista, como *Maria Rosa* y *La Pecadora*, siempre el pecado de amor se halla rodeado de una lucha que lo hace asequible, si no a la misericordia, cuando menos a la piedad.

El pecado de amor en las obras de Guimerá empieza en la inconsciencia y acaba en reivindicación heroica marcadamente romántica, lo que constituye la característica de este poeta.

El arte de este autor ofrece la nota de que las figuras centrales de sus dramas, no por propia naturaleza, sino por temperamento invencible en el poeta que las modela, acaban por romper el hielo del materialismo, se apartan de la realidad y pasan a la categoría de exaltada protesta o afirmación romántica. Así son *Marta, Manelich, Marta Rosa* y la protagonista de *La Boja*. La obra dramática de altos vuelos, más rica en psicología y naturalidad de expresión, que ha brotado de la pluma de Guimerá es *Marta Rosa*.

JOSÉ PIN Y SOLER.

José Pin y Soler se presentó en 1890 en el Teatro Catalán con intentos renovadores, estrenando *Sogra y Nora*, estreno que resultó un acontecimiento en aquellas fechas por la reputación que gozaba en las letras su autor y por la naturalidad que campeaba en la obra estrenada.

Después, afianzada su personalidad en el Teatro, hizo en el *Scherzo* crítico que acompaña a *La Tia Tecleta*, a guisa de literatura de combate, dos importantes afirmaciones para las letras catalanas y que in-

teresa consignar: primera, no haberse cultivado en idioma catalán la especulación científica, y segunda, que la crítica seria estudia el tiempo en que la obra se produce, o el intelecto del autor, explicando la obra por el obrero; afirmaciones derivadas de las doctrinas de Taine y de Zolá.

El plano de Pin y Soler consistía en la articulación de los elementos escénicos mediante el riguroso empleo de la prosa, y había de guardar íntima conexión con la vida.

Este plano era debido al nuevo rumbo tomado por la literatura dramática francesa, especialmente a los dictados de Zolá al ocuparse del realismo en el teatro y en la novela.

La característica regional de este plano consistía en la exposición de la vida urbana en las tablas, como protesta contra el *ruralismo* que inundaba la escena.

No se dió otro alcance al plano de Pin y Soler. Por otra parte, el realismo materialista de la escuela de Zolá no tuvo entrada en el Teatro regional. No obstante, con este plano se le abrían las puertas francamente. Dependía de que un autor se afiliase a la escuela materialista francesa.

Pin y Soler intentó en el Teatro un movimiento de reforma en consonancia con el movimiento de la dramática en Francia, la cual, si bien tenía dos prestidigitadores en Scribe y Sardou, contaba con Alejandro Dumas (hijo) y con Augier, que eran valientes intérpretes de las luchas espirituales del siglo.

SU ESCUELA Y TENDENCIAS.

Al proclamar el autor que estudiamos la necesidad del estudio experimental en el Teatro, cerró de golpe y porrazo la puerta a la improvisación. Para cultivarlo era ante todo preciso el estudio del hombre y de su medio: no bastaba el colorín ni la pintura externa: en escena había de vibrar el alma.

¿Quién había estudiado en Cataluña para el Teatro al hombre? ¿Quién se había tomado la molestia de penetrar en el laberinto del alma, del que no se puede salir sin que el autor cuente con el auxilio de esa Ariadna llamada ciencia? ¿Cómo conocer los misterios que cubren con sombras de dolor o iluminan con rayos de alegría el alma colectiva, sin estar la inteligencia del poeta armada de todas armas, sin poseer los múltiples conocimientos que la complicada vida moderna requiere para ser comprendida? Su teatro no produjo inmediato efecto en la literatura catalana por falta de preparación en los autores.

Pin y Soler ha sido consecuente, pues ha empleado su plano en todas sus obras y con él acaba de publicar tres interesantísimas comedias: Castell-Florit, Alicia y La Baronesa.

SU REFORMISMO SANO.

Federico Soler, en vez de abdicar de su antiguo procedimiento, o en vez de justificarlo, perfeccionándolo, se entretuvo en mixtificaciones, confundiendo lo efectista con lo moderno. Angel Guimerá se defendió en el reducto de su fantasía, creyendo que, a copia de lirismos, podía abordar con éxito el teatro experimental. Nacido para cultivar el teatro poético, que había de dar en Francia gloriosos timbres a Rostand, vacilaba en la elección entre aquel teatro y el realista. La desorientación en los consagrados como maestros se tradujo en desaliento en los demás autores, iniciándose un período de perturbación tal en la escena catalana, que, ocurrida la muerte de Federico Soler, se dió el caso inaudito de inaugurarse la temporada del Teatro Romea con la versión castellana de la *Adriana Lecouvreur*.

Planteado el conflicto, Pin y Soler se retiró por algunos años del teatro, los más críticos.

En sentido de modernidad no brillaron otras plumas que la de Pin y Soler y la del eminente sainetero Emilio Vilanova, antes de la muerte de Federico Soler.

EMILIO VILANOVA.

Emilio Vilanova es el creador del verdadero sainete en el Teatro catalán y el maestro de todos los saineteros catalanes. Cada una de sus producciones escénicas es valiosa miniatura por la firmeza y exquisitez de las líneas y de los colores y por su claro e intenso fondo de observación.

En cuanto al garbo en la caricatura de tipos, no tiene en Cataluña quien comparársele, fuera de Robert y Robert y de Santiago Rusiñol, y de Ignacio Iglesias y de Ferrer y Codina en algunos trazos de sus comedias.

Siempre festivo, donoso, ocurrente, dueño de sí mismo, equilibradoy correcto, hizo palpitar los sentimientos populares de su tiempo y de su localidad, con tal calor de vida, con tal vigor de expresión, con naturalidad tan correcta, que sus figuras parecen haber sido sorprendidas en el lance y trasladadas directamente de la calle al escenario.

A ¡Qui compra maduixas!..., Las bodas de'n Cirilo, A casa l'Alcalde, Colometa la gitana, Los moros contrapuntats, Lo pati de'n Llimona y La Viuda, no les faltarán aplausos de la posteridad por su acabado dibujo y por su donaire.

Atento Emilio Vilanova a su propio país, sin distraerse ni un momento en su trabajo de observador, no le preocuparon las reformas ni las polémicas literarias que se libraban en el palenque literario referentes al Teatro; se sintió seguro en su camino y, a ejemplo de don Ramón de la Cruz, no vaciló ni un instante en su rumbo, ni se dejó influir por escuela alguna filosófica ni literaria.

· Su cantera era la de las costumbres y hábitos de la ciudad donde vivía; su pensamiento, el del pueblo cuyos tipos soberbiamente copiaba, y su filosofía, la cotidiana practicada por el pueblo en el hogar y en la calle.

Nada de retórica: el verbo sencillo y vivo, escueto; apenas sin acción las obras. Así pueden representarse sus sainetes lo mismo en plena plaza pública que en el más rudimentario escenario, sin que pierdan ápice de interés y sin necesidad de otros actores que las personas que desempeñan oficios o pertenecen a estamentos iguales a los de los personajes de los sainetes.

La gracia, el chiste, el contraste, no son resultado de un madurado plan, ni de una hábil combinación de elementos escénicos, no: nacen espontáneamente de la situación copiada de la vida real por el sainetero.

Dos autores que con fortuna han cultivado el género han sido Ramón Ramón y Vidales y José Burgas. De Ramón Ramón y Vidales es el precioso sainete *A ca'l notari o uns capitols matrimonials desfets*.

Santiago Rusiñol ha escrito también sainetes y es en el arte de escribirlos un maestro; pero los sainetes de este autor distan mucho de los de Emilio Vilanova.

En los sainetes de Santiago Rusiñol hay mucha más preparación retórica, y, sobre todo, una nota característica: la sátira, que a veces llega a crudeces con brillo de espada, como acontece en *Los Jochs Florals de Ca'n Prosa* y *Gente bien*.

Emilio Vilanova escribe *ridendo mores:* Santiago Rusiñol, con tendencia al ataque y con estocada certera; el primero acepta como propios de la naturaleza humana el ridículo y la tragedia: el segundo, no, los combate y no repara en esgrimir la burla contra la tragedia cotidiana, lo mismo que contra la ignorancia y la vanidad; en Emilio Vilanova, finalmente, gobierna el ánimo de deleitar: en Rusiñol gobierna el ánimo de fustigar. En la única obra en que se parece Rusiñol a Vilanova es en *L'Auca del Senyor Esteve*, que su autor calificó de comedia y que no es nada más que una serie de sainetes copiados de la vida de Barcelona del segundo tercio del siglo xix.

Discípulo de Emilio Vilanova es también Luís Millá, cuyo catálogo de sainetes alcanza bastantes números.

Guimerá tiene en su repertorio dos agudas comedias en un acto, La sala d'espera y La Baldirona, que bien pueden comprenderse en la manera del autor que nos ocupa.

Julio Vallmitjana, a pesar de sus esfuerzos para demostrarse trágico y dramático en sus obras de gitanos y gente de mal vivir y pica-

JULIO VALLMITJANA. resca, no pasa de ser un discípulo de Emilio Vilanova; pero especialista en el sentido de pintar el modo de ser y las costumbres del mundo que ha escogido para sus cuadros: el del hampa y de la gitanería, que lo pinta espléndidamente.

Prueba palmaria de lo que decimos es que se ve precisado a recurrir al artificio, aplicando como añadido a sus cuadros, copiados con acierto del natural, situaciones debidas al capricho de su fantasía, para resolver, mejor dicho, con *el prurito de resolver dramáticamente* losasuntos.

La exposición en sus obras es brillante y sincera, pero, desde el conflicto hasta el final, resultan falsas lo mismo por sus situaciones que por los tipos.

Julio Vallmitjana es un gran sainetero que se empeña en engañarse a sí mismo engolfándose en lo que técnicamente llamamos tragedias y dramas.

No cabe duda de que este autor se aproxima más a Emilio Vilanova que al trágico o al dramaturgo que se quiera. Su gente no esuna novedad en el teatro, pues ya por allá el año 1858 se representaba en Barcelona una obra titulada *La junta de gitanos*, y el mismísimo-Vilanova escribió *Colometa la gitana*. Hay un diccionario gitano.

Víctor Brosa, Jacinto Capella, Santiago Boy y Enrique Lluellashan escrito piezas con garbo, siguiendo las huellas del gran saineterocatalán.

APELES MESTRES.

Autor digno de particular estudio es Apeles Mestres, personalísimo, correcto, pulçro en la elocución, delicadamente romántico, sinfaltar nunca a la diafanidad de la naturaleza.

Su papel en la escena regional ha sido el de la discreción y perseverancia. Ha seguido su camino con aplomo, sin dejarse arrastrar por clásicos ni románticos, procurando que en sus obras resultaran ponderadas la belleza del alma y el ritmo humano.

Modesto como Emilio Vilanova, ha ido depositando paulatinamente en el acervo del Teatro catalán sus composiciones, contribuyendo con ellas a salvarlo de la ruína durante los amargos días de su decadencia. Su *Barcarola* y su *Niu d'áligues* bastan y sobran para afianzar su talento dramático.

INCERTIDUMBRE.

Se hallaba el Teatro catalán en 1891 dominado, puede decirse sintemor, por las obras *a patrón*, con falta de orientación espiritual y con las puertas abiertas para el Teatro moderno con los ejemplos de Pin y Soler y de Emilio Vilanova.

Había llegado el momento de librar la batalla dirigida a señalar y

afianzar los modernos valores para el Teatro en Cataluña, dando al materialismo francés, entronizado por Zolá, lo que le competía, que era nada, atacando duramente la obra a patrón y reivindicando los fueros del verdadero realismo artístico peninsular.

Había llegado el momento de las grandes afirmaciones raciales para la literatura dramática catalana, basándolas, no en la forma ni en el fondo de las obras extranjeras, sino en el estudio del alma de Cataluña.

Había llegado el momento de estudiar, de estudiar mucho y bien lo propio, lo castizo, con el fin de que la raza, de que el pueblo catalán pasara a la escena con el empuje de su vida moderna, que marchaba en consonancia con el siglo; había llegado el momento de renunciar a los fáciles trabajos de la imitación, a los caprichos de la moda extranjera, para que el Teatro adquiriese en el solar catalán el temple de su verdadera característica nacional.

No fué esta la conducta de los autores catalanes. El autor enmudeció, retirándose del palenque con cobardía, o se dejó arrastrar por la moda y por la frívola opinión de unos críticos improvisados que se daban aire de modernos y eruditos repitiendo las palabras de los partidarios extranjeros de las nuevas obras extranjeras y enalteciendo a coro las producciones de otras literaturas. Y la literatura regional, sin fondo propio, despojada de espíritu popular, mendicante, vestida con recortes de todas las literaturas nacionales que altivas pedían plaza en Europa, ni era catalana, ni castellana, ni francesa, ni belga, ni rusa, ni noruega; era hija bastarda de todas las literaturas florecientes en los demás escenarios del viejo continente.

En vez de conservado y perfeccionado, el Teatro catalán pasó a ser teatro de claudicaciones y mentiras, sin otra disciplina que la de la imitación y el efectismo.

Francia, a la que tanto amaban los modernistas y que tanto influía en el ánimo de los autores, daba a los catalanes una hermosa lección entre las muchas malas que de ella recibían y seguían sin provecho, lección que les pasaba por alto e inadvertida.

Augier y Dumas (hijo), censurados por Zolá, que no hallaba en ellos perfectamente encarnada su fórmula materialista, daban el ejemplo a los autores de Cataluña de realzar el Teatro de su país, dotándole de una disciplina moral que tendía a crear una armonía entre las costumbres contemporáneas y el ideal de vida digno y razonable del pasado francés.

La estética de Taine, en su fondo, encierra también esta disciplina de afirmación nacional.

ECLECTICISMO MALSANO. WACILACIONES

W DECADENCIA.

¿Por qué no siguieron el ejemplo los autores catalanes? ¿Por qué renunciaron al estudio del pasado, de la tradición del país y de las mismas costumbres catalanas contemporáneas, y se engolfaron en imitaciones que tan sólo podían resultar híbridas, dada la condición extraña de los elementos que en ellas intervenían?

¿Acaso ignoraban que el mayor valor de una literatura es el alma nacional? Ibsen es Noruega; Tolstoi es Rusia; Hauptmann es Alemania; Augier y Dumas (hijo) son Francia; Maeterlinck es Bélgica, como Calderón y Lope son Castilla.

Reducido el Teatro regional a los términos del remedo, sin rigurosa disciplina respecto a nacionalidad, ¿qué de extrañar es que se perdiera la fe y que la novedad extranjera fuese paseada en triunfo? ¿Qué de extrañar es que, ante la desorientación de los antiguos autores y la carencia de convicción patriótica, la juventud buscara asilo en las obras extranjeras?

Federico Soler y Angel Guimerá eran los dos poetas, por su genio y por su popularidad, indicados para dar una pauta patriótica a los demás autores en aquellos críticos momentos para el Teatro, y ni Federico Soler ni Angel Guimerá se dieron cuenta de la trascendencia que envolvía para el Teatro de Cataluña el momento histórico.

Esta es la verdad.

Nadie definió bien en Cataluña, ni encarnó en el Teatro aquellos días, el espíritu catalán en consonancia con los tiempos, y se produjo una desorientación tal que dejó a los autores jóvenes extraviados en el camino del arte escénico.

Sirvan de ejemplo los primeros pasos de Ignacio Iglesias y de Adrián Gual, los cuales con ánimo de trabajar, pero desorientados y deslumbrados a la vez, buscaron un día asilo en las sensaciones y misterios del teatro de Maeterlinck, otro día en los problemas del teatro de Ibsen, otro día en el teatro de Sudermann; sirva de ejemplo la representación de *La Intrusa*, patrocinada por Santiago Rusiñol, en la villa de Sitges; sirva de ejemplo Juan Maragall, que, como protesta contra un arte indefinido, tradujo *Ifigenia* de Goethe, cuya representación tuvo lugar, con esplendores de fiesta griega, en el jardín del Marqués de Alfarrás.

Se habló aquí, como novedad y con ánimo de dar base a una literatura, la catalana, de que el poeta había de presentar sin falsedades a la naturaleza.

Esto se decía a una literatura que cuenta con Muntaner, con Ramón Llull, con Ausias March, con Bernat Metje.

La literatura catalana tiene como característica la pintura de la



Hist. del Teatro Español

Lámina LVIII



verdad. En este punto su tradición es netamente ibérica y arranca del profundo sentido humano de Roma, unido con el todavía más profundo conocimiento del hombre que encierra el Cristianismo.

San Isidoro definió la tragedia y la comedia: Ad veritatis imáginem fictae, espejo o imagen de la verdad, lo que hacía extensivo a toda obra literaria al decir: en una lectura no hemos de buscar las palabras, sino la verdad, porque muchas veces es veridica la sencillez y, por el contrario, compuesto y adornado lo falso.

La literatura catalana siempre fué realista, porque lo son sus dos fuentes principales: Roma y el Cristianismo.

Roma dió a nuestra literatura la carne, los nervios y la sangre: el Cristianismo la dotó de alma. Por esto, cuando en la literatura catalana se pinta al hombre, no es únicamente el hombre carne, nervios y sangre, sino también un alma. La naturaleza física tampoco es en ella abstracción, sino reflejo de la realidad, y aun en las composiciones de carácter religioso, en las que la ortodoxia conduce muchas veces al poeta, o al escritor, a esferas ultraterrenales, jamás la naturaleza es desfigurada en la racional articulación de sus elementos.

La imagen en nuestra literatura regional domina: nuestros grandes autores regionales están por ella fascinados hasta el punto de llegar a exponer, sin otro reparo que el de la elegancia en el estilo y el triunfo del alma, toda clase de repulsiones morales y físicas.

La característica catalana es la forma rigurosamente esculpida y el detallado colorido de la escultura, para expresar en poesía el mundo exterior: su mundo interno es el corazón, que canta en la obra poética catalana, siguiendo el ritmo de la alegría y del dolor con melancolía, la cual revela la fuerza del alma a través del estilo del poeta.

El alma y los sentidos, en nuestra literatura regional, ni engañan ni se engañan. El alma es como diosa que conoce los desvíos de los sentidos y procede en su justicia con misericordia; los sentidos, rebeldes por condición, agitados por el torbellino del mundo, luchan contra la divinidad del alma, de la cual nunca pueden triunfar.

Tal es el círculo de la estética catalana histórica. La ficción carece de vida en este círculo, todo en él es real; la naturaleza siempre figura en él detallada ricamente.

Vamos a trasladar a estas páginas un par de ejemplos, que además reunen el mérito de corresponder a dos poetas desconocidos de la generalidad de los escritores catalanes, a pesar de ser los dos de notable numen.

Corresponde el primer ejemplo a una composición rotulada Planys

ABOLENGO REALISTA.

DOS EJEMPLOS.

de la Ociositat, escrita en décimas, original del doctor Ignacio Farrera (siglo xvIII):

¿Musa mía, com estás tan deixada y ociosa, que't miro tan peresosa que res de profit ne fas? De un al altre malalt vas, que com s'están tot el día en el llit, la malaltía crech que se t'haurá apegat, puig veig que l'ociositat passa a ser poltronería.

Una porta que tancada
passa molt temps sens' servir,
quan la pretenen obrir,
la troben com enclavada;
guardas y clau rovetllada
han perdut tot el resort,
resistint al impuls fort
del que l'empeny y forceja,
y si, porfiant, la copeja,
pren la clau un vici tort.

Torsuda la inclinació, ¡qué mals no han de succehir! Graves danys s'han de sentir d'ociosa depravació: sense obstacle la passió, ab l'oci desocupada, fácilment permet l'entrada a lasciva obscenitat, lo que en un desocupat no troba porta tancada.

La casa, que inhabitada, ab porta closa estigué, s'embrutá a pochs días, de teleranys entapissada: serveix ella de morada a ratas, que hi feren cau; los escorpins y gripau, insectes, cuchs l'habitaren, que minant, la soscabaren tant, que arruinada cau.

Corresponde el segundo ejemplo a una composición del fraile Agustín Eura:

> ¿No sabs que Cristo ensenyá que, enterrada la llevor, si no's podreix y no mór, no fructifica lo grá?

Llevor es lo cor humá sembrada en bona sahó, que de la corrupció renovantse ab bisarría, fructificará en lo día de la Resurrecció.

Los versos que siguen, del mismo autor, forman parte de la composición Algunas octavas a la vista de un esqueleto o calavera:

> Vinga el discurs a fer anatomia mental d'aquesta horrenda calavera; noti 'l número, ordre y simetría dels ossos que s'observan de sa esfera.

¿Quí hauría may pensat que una fatxada, tan hermosa, gallarda y placentera, una carn tan purpúrea y encarnada tapás aquesta horrenda calayera?

Aqui jauhen las camas, que enfonsadas, tas eternas columnas presumías; mes ja veus que, caygudas o trencadas, sobre débils puntals te sostenías.

Entre perduts cadavres y horrorosos deixarán ta pesada corpulencia; matalassos serán els altres cossos sobre els quals farás llarga permanencia. Fins que portant difunts més asquerosos entre aquella horrorosa concurrencia, retirantse y mesclantse calaveras, las últimas treurán a las primeras.

Se habló aquí con entusiasmo de realismo como innovación, cuando el realismo era en Cataluña tan viejo como su literatura.

No puede hablarse, con ditirambos de novedad, del realismo en un país como el nuestro en que la religión comienza por ser, ¡no os escandalicéis!, eminentemente realista lo mismo en su imaginería que en su estatuaria.

La estatuaria de la Iglesia en esta región, lo mismo que en el resto de España, es la realidad misma del hecho que evoca.

El Cristo llagado, con las heridas abiertas y manando sangre, con su cabellera verdad, con su *rictus* de muerte redentora, es la realidad misma del hombre injustamente sacrificado. El mérito supremo del escultor en estatuaria religiosa, y en nuestro país, es que su obra ofrezca a la vista del creyente—lo que con sagacidad descubrió León Godard—todos los signos del martirio, todas las señales du facies hippocratique et du travail des vers qui commence.

En cuanto a escultura y estatuaria religiosas recordemos, por su

fuerza real, las labores inmortales de Alonso Berruguete y Felipe de Borgoña en el coro de la catedral de Toledo, el Santo Cristo del Amor, de Montañés, el Cristo del Gran Poder y el de la Expiación, al último de los cuales la leyenda atribuye toda la verdad de naturaleza en el sufrimiento al señalar que su autor Ruíz Gijón inspiró la agonía de su Cristo en la violenta muerte del popular Cachorro de Sevilla.

En cuanto a pintura religiosa baste recordar San Bernardo recibiendo el néctar virtuoso de Maria, de Murillo; La Santa Forma, de Sánchez Coello; Jesús en el Pretorio y el Nazareno, del divino Morales; El descendimiento de la Cruz, de Juan de Juanes; El Cristo, de Alonso Cano, y El Cristo, de Velázquez.

EL REALISMO EN LA LITERA-TURA CATALANA. Pero el realismo que caracteriza a la literatura catalana secular y que forma también la característica de la estatuaria y de la imaginería y el de la grande pintura religiosas de nuestro país, no es, por cierto, *materialismo*, no es, por cierto, lo que constituye la substancia de lo que se entiende en Francia modernamente por *realismo* o *naturalismo*. No, lectores. Los nombres son iguales, pero radicalmente diferentes las cosas.

Esta diferencia no fué vista por muchos de los corifeos del realismo en esta región, y a esta falta fueron debidos equivocaciones y desvíos.

La escuela realista francesa nacida en el pasado siglo es puramente materialista; no se contenta, como creen muchos cortos de vista, con la fidelísima pintura de lo externo; no es tan sólo la verdad de la forma lo que persigue; no se contiene en los límites de la exacta pintura de las miserias humanas; no se da por satisfecha con visitar la clínica para conocer y exponer las más repugnantes enfermedades de la materia, no. Ella exalta a la materia hasta el punto de establecer entre el universo y su causa la identidad de substancia; positivista hasta la medula, llega sin repugnancia a la negación de toda fe moral y religiosa, a la afirmación de que el sensualismo es la fuente única de nuestros conocimientos, y a la del individualismo revolucionario, muy distinto del tradicional y del histórico.

El realismo secular de la literatura catalana y el de la estatuaria, de la imaginería y de la grande pintura de la Iglesia de nuestro país no es eso.

En el hombre y en el hecho humano, que presentan con toda la nimiedad de líneas y con todo el vigor de coloración, siempre brilla la luz: el alma se halla en ellos recogida y sin abdicar ninguno de los excelsos atributos de su soberanía espiritual.

Miguel de Unamuno lo ha cantado sinceramente, con una sinceri-

dad que le honra, por lo que se refiere a pintura religiosa, en su obra poética *El Cristo de Velázquez;* un ilustre escritor francés, uno de los mejor preparados y de los que con más cariño hablaron de las cosas de España, el ya citado León Godard, lo ha confirmado al decir, hablando del arte: *El arte español es realista, pero no materialista, ofrece algo de brutal cuando representa las sensaciones, lo que impresiona los sentidos, pero jamás deja que se marche de sus obras el alma.*

Este es el secreto del realismo artístico ibérico, secreto que le permite caminar por todos los terrenos sin perder el sello de grandeza espiritual, como es de notar en literatura castellana en los pasajes de *Calixto y Melibea*, en *La tia fingida*, de Cervantes; en *El lazarillo de Tormes*, de Hurtado de Mendoza, y en las páginas de Espinel y de Quevedo; como se ve en la literatura catalana antigua en sus ascéticos y en su *Cancionero popular* especialmente, y en la moderna en las novelas de Catalina Albert (Víctor Catalá) y en *El Sots fréstechs*, de Casellas.

El realismo secular de Cataluña, que todavía alienta potente en ella, a pesar de haber sufrido bastante quebranto en el Teatro, no fué en ningún momento supremacía de los sentidos sobre el alma, sino que ésta, piadosamente, siempre los gobernó, supeditando los ciegos impulsos de la materia a las normas del deber, lo cual hizo que Manuel Milá y Fontanals dictara en Cataluña, como principio, la necesidad de subordinar los placeres estéticos a los deberes religiosos y morales, hermosa síntesis de nuestra estética.

No venimos aquí a escribir la apología de una escuela, sino a determinar con rigor los elementos de una literatura para que sea robusta y ostente con orgullo los justos y brillantes títulos de su legitimidad.

También queremos evitar que pierda nuestra literatura regional el tesoro de su alma en esos lamentables desvíos a que la novedad conduce con frecuencia a los escritores, sobre todo en nuestros tiempos de talco y oropel y de miseria moral en que se ha puesto de moda en las literaturas pedir limosna al público, fingiendo los escritores males y padecimientos y descubriendo las deformidades y llagas de su modo de ser intelectual y moral; escritores sin amor, para los cuales pidió Macaulay la pena de galeras por tiempo indefinido.

En las circunstancias descritas antes del anterior apartado, Igna- 1GNACIO IGLESIAS. cio Iglesias empezó el cultivo del teatro.

Ignacio Iglesias era poeta y obrero.

SUS PRIMERAS OBRAS. Nacido para cultivar la escena, dió sus primeros pasos por el camino abierto por Federico Soler, escribiendo *L'esclau del vici* (1891), *Surtint de l'ou* (1892) y *L'escorsó* (1893), drama trágico, según el autor, y en el que se pone de relieve la tendencia de hermanar los gustos de Federico Soler con los pasionales arranques románticos de Guimerá.

SU"FRUCTIDOR."

Más tarde, dándose cuenta del estado de transición en que se hallaba en Cataluña el Teatro, se inclinó a adoptar el nuevo rumbo que seguía en otras partes de Europa, y estrenóse en el novísimo teatro con la obra en cuatro actos y en prosa titulada Fructidor (1897), que abrió a Iglesias las puertas de los cenáculos literarios. Se vió con esta obra que su espíritu se hallaba afectado por la escuela materialista francesa, desvirtuada en España por las exaltaciones líricas de Guimerá v de Joaquín Dicenta, a través de los cuales, más que de Zolá, leía la pasión teatral Ignacio Iglesias. Después cambió de modelos, inspirándose unas veces en Maeterlinck, otras en Ibsen, otras en Zolá y otras en Scribe y Dumas (hijo). Tras esos tanteos de exploración artística, que no fueron en rigor otra cosa, regresó, diríamos, a su patria y compuso la bella obra dramática Els vells, que le valió el aplauso general, el triunfo definitivo y la reputación de haber implantado el drama en consonancia con el gusto y con las tendencias contemporáneas. Dió después Les garses, sátira social, llena de color, de verdad, y ejemplar como pocas, en la que fustiga el morbo de la lotería entre las clases populares.

SUS EXITOS.

Con el estreno de *Fructidor* empezó Iglesias a llamar la atención de gran parte de la juventud catalana, conquistándola con *Els vells* (1903).

Es innegable que a este autor debe Cataluña la depuración de la prosa teatral, la seriedad psicológica en el trazado de los caracteres, la novedad en los asuntos, y finalmente, junto con Adrián Gual, la propiedad esmerada en la presentación escénica, que, para exigirla a los actores, se entretuvo en escribir acotaciones minuciosas que producen al lector, por su trazado y meticulosidad, el encanto de delicadas miniaturas.

Tan entusiasta ha sido Iglesias de su arte, que para romper el hielo en los días primeros de su lucha por el drama contemporáneo, fundó, a ejemplo de los innovadores, su compañía propia de cómicos, recorriendo con ella los teatros de Cataluña en apostolado artístico. Recordamos una representación dada por él en Sitges con sus actores, cuyo anuncio atrajo tal número de curiosos a la blanca Subur, que nosotros, concurrentes a la fiesta, nos vimos precisados a dormir en las sillas de la fonda.

Diáfano en el verbo, pulcro en las palabras, fácil en la elocución, urbano en los conceptos, maestro en el movimiento de las figuras, hábil en el desarrollo de la fábula, sincero siempre, sus obras no ofrecen otra mácula que el desequilibrio notorio entre lo perfecto de su forma y el incipiente fondo científico cuando penetra el autor en el terreno del teatro de tesis y en el simbolista.

Es elocuente en la exposición de los sentimientos, guiando siempre a su pluma el elevado impulso de la piedad; sus personajes, antes de pasar a las tablas, han recibido el beso de misericordia del poeta, apiadado lo mismo de la grandeza de los hombres, que de su ruina moral.

Adrián Gual se presentó en el teatro algunos años más tarde que Ignacio Iglesias, pues su primera obra *Nocturn, Andante morat,* corresponde al año 1896. En esta fecha Francia estaba atravesando por una enfermedad de innovaciones literarias, entre cuyo morbo no era el que menos atacaba a la juventud el de Mallarmé y Verlaine. Adrián Gual fué una de las víctimas, aquellos días, del morbo simbolista, inclinándose algo a la escuela ideo-realista de Gide y Maubel.

Pin y Soler había calificado al Teatro catalán antiguo de «ruralista» y había escrito contra el ruralismo Sogra y Nora; Adrián Gual, queriendo apartarse del camino del teatro de Federico Soler y librarse de excomuniones, se fué a Francia a buscar materia nueva, pero no en el teatro de Zolá, sino en quienes representaban una protesta contra Zolá, v trajo a Cataluña una serie de elementos exóticos, que si bien le sirvieron a maravilla para fundar un cenáculo íntimo, de iniciados en la depuración artística, le apartaron de la senda del Teatro nacional y le convirtieron en ciego discípulo. Advertido quizás de su equivocación, pasó, sin abandonar del todo la escuela, a Silenci, en que remedaba La Intrusa, de Maeterlinck, y después a Blancafor, en la que, sirviéndole de base un canto popular de Cataluña, todavía se entretuvo en darle colores extraños. Por fin, abandonando la manera primera, entró de lleno en el espíritu catalán con Misteri de Dolor, sin reparos al materialismo, valiéndose para su desarrollo de tipos rurales. Es su obra más completa. Deseoso de dar al Teatro catalán horizontes mundiales y jerarquía urbana, al modo de los eminentes autores contemporáneos extranjeros, escribió sus dramas de mundo La fi de Tomás Reynals, L'Emigrant y Hores d'amor y de tristesa, y cultivó la comedia ciudadana en Els pobres menestrals, Les alegres comediantes y La comedia extraordinaria de l'home que va perdre el temps, y cultivó también la tragedia cotidiana en La pobre Berta.

Se trata de un autor cuidadoso, perseverante en el estudio, anima-

ADRIAN GUAL.

do de los mejores deseos y que, aunque no de potente vuelo y de verbo un poco *cultiparlante*, ha puesto su actividad, que es mucha, al servicio de la literatura teatral incondicionalmente. Su voluntad es inquebrantable y porfiada y se dirige sin desmayos al triunfo de su personalidad en el teatro, para el cual son todos sus amores.

El ha fomentado poderosamente en Cataluña todas las artes auxiliares de la escena. Émulo de Antoine, director de escena del *Théâtre libre*, de París, ha elevado en la región catalana el gusto y la exigencia por lo que se refiere a la presentación de las obras.

Nadie puede discutirle a Adrián Gual la autoridad de que goza en este punto, así como nadie puede disputarle la primacía que en el Teatro catalán le corresponde como meticuloso director de escena.

Su obra de dramaturgo poco o nada ha influído en la juventud, mas su arte en la presentación de las obras ha ejercido en el ánimo de los autores catalanes una influencia decisiva: ha sido una escuela para todos.

A él cabe la gloria de haber celebrado en Cataluña una larga serie de representaciones de obras antiguas y modernas selectas de todas las literaturas con el levantado propósito de refinar el gusto ciudadano y levantar de la postración a la escena catalana, descuidada por la tacañería de los empresarios.

Desde este punto de vista, la labor de Adrián Gual merece pasar a la historia del arte escénico de Cataluña, por ser meritísima y de ejemplaridad indiscutible.

SANTIAGO RUSIÑOL. Al tiempo que Ignacio Iglesias y Adrián Gual llamaban la atención del público y de la crítica, otro autor se distinguía en la escena catalana: Santiago Rusiñol, que se estrenó con el monólogo *L'Home de l'Orga*, en Novedades, la temporada de 1890, cuya representación dirigió José Ixart y cuyo intérprete fué León Fontova.

L'Home de l'Orga expresa fielmente el temperamento de Santiago Rusiñol, y el fondo humano de todas las demás obras de este poeta se halla pintado en el alma de aquel desventurado organillero.

Santiago Rusiñol, con simpática reputación de bohemio, *poseur*, adquirida durante su estancia en París, reputación que sugestionaba a los adolescentes de la época, formaba parte del grupo modernista de 1892, y fué en 1893 y 1894 quien llevó la voz cantante de este grupo en las fiestas celebradas en la villa de Sitges, lugar donde había instalado el pintor-poeta, con liberalidad de norteamericano, un rico museo de antigüedades, especialmente de hierros artísticos, bautizado con el nombre de *Cau-ferrat*.



Hist. del Teatro Español



Este edificio está próximo al mar y tiene las ventanas con vistas al infinito.

Alli es donde debe haber sentido germinar Santiago Rusiñol sus ansias de poseer el trocito azul que fulgura como piedra preciosa del ideal de su vida en la generalidad de sus producciones literarias, y allí, contemplando la poesía del infinito y del mar, comodamente sentado, debe haber aprendido a burlarse de la pequeñez y miseria de los hombres.

SUS COMIENZOS.

El hombre le fastidia con sus fatuidades, con sus vicios, con su dinero, y quisiera borrarlo por sus miserias como lo ha desterrado de los hermosos jardines de sus cuadros. Esto le conduce muchas veces al terreno de la ironía y de la burla, en el que se muestra implacable hasta la impiedad.

SUS EXITOS.

Autor de talento y de mundo, viajero observador, de cultura no escasa, de inagotable facundia, fácil, demasiado fácil, en la composición. agudo en sus pensamientos, audaz en sus ataques, sin respeto a categorías sociales, dotado de un especial verbo de moqueur, desaliñado. pero ocurrente, pronto conquistó el aplauso y simpatía del público.

Es sin duda alguna el que, después de Iglesias, ha cultivado con SU FECUNDIDAD. más amplitud y acierto el teatro contemporáneo, con especialidad los temas burgueses, y en L'héroe, El mistich, La bona gent, El Despatriat. La Lley de herencia, hay escenas comparables por su intensidad a las de notables obras extranjeras.

Lo que afea muchas de las producciones de este autor, disminuz SUS TENDENCIAS. vendo en gran parte su mérito, es el sarcasmo que encarna en un personaje entre marionette y bufón, y que no abandona nunca la carcajada y el dicterio. Además, la facilidad en la escritura le traiciona. llevándole a menudo a situaciones falsas o fuera de tono, y generalmente al desaliño. L'alegria que passa fué la piedra angular de su templo de gloria

Al hablar de Emilio Vilanova nos hemos ocupado de Santiago Rusiñol en su aspecto de sainetero.

Excepción de Federico Soler y de Jaime Piquet Piera, Rusiñol es el que figura en el catálogo del Teatro catalán con mayor número de obras. Su repertorio asciende a unos sesenta títulos.

DEPURACIÓN.

Con los ejemplos de Ignacio Iglesias, de Adrián Gual y de Santiago Rusiñol, y sobre todo con los de la dramática nueva de Europa y la visita de las compañías extranjeras, se ha ido depurando el gusto, especialmente por lo que atañe a la naturalidad en el desarrollo de la fábula escénica, a la actualidad de los temas y al empleo de la prosa y

del verso, a los que se ha procurado dar realce urbano y vibración sincera, rehuyendo el efectismo; ha vencido la tendencia a desterrar de la escena el oropel y el fastidioso tipo de payés de pipa, porrón y barretina, y de recurrir a la pintura de la sociedad urbana, ocupando la vida y los conflictos ciudadanos principalmente la atención de los autores, notándose acentuada la inclinación a nacionalizar, lo que todavía no ha tomado cuerpo recio en el Teatro contemporáneo de Cataluña.

INFLUENCIA
DE MARAGALL.
AUTORES
DEL SIGLO XX.

Entre este movimiento de depuración cabe señalar el influjo del dilecto Juan Maragall; la vigorosa línea dramática de La morta y el colorido y la flexibilidad del diálogo de las comedias de Pompeyo Crehuet; la prosa clara y vigorosa de Juan Torrendell, de A. Rovira v Virgili, de Carmen Karr y de Víctor Catalá; la gracia de E. Coca Vallmajó; el diálogo vivo de Avelino Artís, de M. Poal Aregall, de José Burgas, de Martín Giol; la delicadeza de Ramón Suriñach Senties, José Carner, Manuel de Montoliu, Salvador Vilaregut, Narciso Oller, Joaquín Ruyra, Carlos y Fernando Soldevila, J. Massó y Ventós, de Prudencio Bertrana, de Domingo y Vicente Corominas Prats y Alejandro P. Maristany; la habilidad y distinción de J. Pous y Pagés, y, sobre todo, su valentía al acometer el drama social en su Rey y Senyor y en otros estrenados con éxito, lo propio que las obras de marcadísima orientación contemporánea de Ramón Pomés, Emilio Tintorer, Federico Pujolá y Vallés, A. Calderer Morales, Felipe Cortiella, Amichatis, José Alardern, Pedro Cavallé, Plácido Vidal, Luís Capdevila, Alfonso Marsillach, Enrique Lluelles, Manuel Fontdevila, Ventura Gassol, Miguel de Palou. Aunque incipientes algunos de ellos, demuestran el buen deseo de dignificar el arte escénico. Es bueno recomendarles que no pierdan de vista, al escribir, a Cataluña, abandonando toda tendencia intrusa.

PUIG Y FERRATER. Por último, la valentía de Juan Puig y Ferrater, quien acaba de estrenar en la capital de Francia, casi al mismo tiempo que en Madrid, una de sus más interesantes y discutidas producciones: *La dama alegre*, que ha llamado poderosamente la atención de la crítica extranjera y española por su originalidad, trazado de caracteres y pintura de ambiente.

Para que esta obra fuese estrenada—la primera de Puig y Ferrarrater—tuvimos que emprender una defensa persistente en la prensa hasta que se celebró su representación en el ya desaparecido Teatro de las Artes, de Barcelona, por la compañía de Adelina Sala y del actor Guitart, resultando el estreno un acontecimiento literario. Nos corresponde el honor de haber presentado a Puig y Ferrater al público catalán, primero, en la prensa, y más tarde en la escena. Por cierto que nuestro discurso de presentación del poeta, leído por Enrique Lluelles, fué aprovechado después por los directores de las compañías catalanas que actuaban en provincias para presentar los estrenos de otros autores.

A Puig y Ferrater le está reservado papel brillante en el Teatro catalán, pues es uno de los jóvenes autores que con más sentido de humanidad, más audacia y amplitud escénica, ha abordado la tragedia cotidiana en su aspecto sexual y el que más se ha aproximado a la altura de los maestros contemporáneos por su intensidad emotiva.

Daremos término a esta lista señalando la aparición de un poeta fácil, inspirado, culto, lapidario en las frases y en el trazado de los caracteres, formado en la escuela de Molière, pero patriota hasta la medula: José M.ª de Sagarra.

La obra de Sagarra, hasta la fecha, no tiene otro carácter que el de ensayo, de tanteo de fuerzas para emprender con seguridad un camino espinoso, sembrado de dificultades; pero ese ensayo, en el cual no hay vacilación, que retrata con igual aplomo el pasado que el presente, animado por un dulce y atractivo calor de emoción, nos obliga a afirmar que nos hallamos en presencia de un autor dotado de temple y destinado a dar días de gloria al Teatro de Cataluña.

Poco importa para ello el lenguaje descuidado y populachero que emplea algunos momentos; ya se corregirá de esa falta de gusto. Así empezó *Pitarra* y llegó a la urbanidad de *Las Joyas de la Roser*; así empezó Francisco Fontanella y llegó a las exquisiteces de sus *Giletas*; así empezó Vicente García (*Rector de Vallfogona*) y se remontó más tarde a las alturas de los grandes místicos.

Este comenzar [ay! es característico del temperamento catalán, práctico, positivista, entusiasta de la caricatura, y no es raro encontrarlo en la bibliografía de todas las eminentes plumas de la tierra.

Han pasado a nutrir el copioso caudal de la literatura dramática catalana infinidad de versiones de las mejores obras antiguas, modernas y contemporáneas, siendo sus traductores Juan Maragall, Alfonso Par, Arturo Masriera, José Carner, Diego Ruiz, Adolfo Brugada, José Lleonart, Jerónimo Zanné, Felipe Cortiella, Juan Puig y Ferrater, Pompeyo Fabra, J. Casas Carbó, Manuel de Montoliu, Cayetano Soler, Eugenio Ors, Joaquín Pena, Javier Viura, José Franquesa y Gomis, Farrán y Mayoral, Pahissa, J. Martí Sabat, Antonio Bulbena, Narciso Oller, Carlos Riba, J. Roca Cupull, Ribera y Rovira, Magín Morera y Galicia, Salvador Vilaregut, Carlos Costa, Santiago Folch, Adrián Gual, Carlos Capdevila, José M.ª Jordá, Federico Pujulá y Va-

JOSE MARIA DE SAGARRA

CATÁLOGO DE TRADUCTORES. Ilés, Ramón Pomés Soler, Marcos Jesús Bertrán, J. Massó Ventós, Manuel Reventós, F. Girbal Jaume, Ambrosio Carrión, Alberto Torrelles, Vicente M.ª de Gibert, Francisco Pujol, Juan Fabré Oliver, Francisco Ferrer, Juan Perpiñá, Vicente Caldés y Arús, Alejandro P. Maristany, Joaquín Montero, José Sandará Becaria, Gastón A. Mantua, Luís Millá, Luís A. Puiggarí, y otros que no recordamos.

PRINCIPALES
ACTORES
CATALANES.

Los actores catalanes se presentaron en el teatro armados de todas las armas, no como soldados bisoños, sino como soldados aguerridos. Hay que tener en cuenta, para explicarse la rapidez de su celebridad, la afición al teatro que sentía la juventud, su profundo amor a la escena, la distinción que para los actores significaba formar parte de una institución patriótica que alcanzaba popularidad semejante a la de los Coros de Clavé y a la de los Juegos Florales, y el ambiente creado por la fama de Máiquez, Carlos Latorre y Romea. La naturalidad en la declamación, muchas veces, contra su gusto, desviada por las exigencias de los autores; la propiedad en el vestir y en el caracterizado; la asimilación perfecta de los tipos, todo esto estaba en el ambiente de sus días, porque, divulgando los secretos de su grandeza, el año 1839, Carlos Latorre había publicado en Madrid su cuaderno Noticias sobre el arte de la declamación que pueden ser de gran utilidad a los alumnos del Real Conservatorio; V. Joaquín Bastús, en 1847, su magnífica obra Curso de declamación, la mejor y más completa de España, adoptada por firma de S. M. la Reina como libro de texto en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid por R. O. de 13 de abril del mismo año; Julián Romea, sus Ideas generales sobre el Teatro, en 1858, y su Manual de declamación, en 1859. Añádase el interés que despertaron los Recuerdos de Talma, las anécdotas de Garrick, de la Cayrón, del trágico Le-Kain y de Isidoro Máiquez. Todo se lo asimilaron con avidez los escogidos para el Teatro regional, dotados además y principalmente de temperamento artístico y auxiliados por una poesía virgen y enamorados del encanto de la musa popular.

Y se formaron así actores eminentes como León Fontova, Acisclo-Soler y José Villahermosa, dechados en sus interpretaciones.

Larga es la lista de los que se han distinguido en la escena catalana. Entre las actrices figuran Catalina Mirambell, Cayetana Vidal, Francisca Soler de Ros, Carlota de Mena, Balbina Pi, Ana Ros, Cornelia Pellissart, Fermina Vilches, Ana Alfonso de Puig, Dolores Cuello, Lorenza Sagarra, Filomena López, Ana Munner, Mercedes Abella, Carmen Parreño, María Morera, Ernesta Grau, Concha Ferrer, Antonia Joaní, Elvira Morera, Josefa Morera, Angelina Moyá, Adela y Pilar Clemente, Delhom, Adelina Sala, María Faura, Coloma For-

cada, María Verdier, Antonia y Emilia Baró, Luisa Villamartín, Carmen Planas, Concepción Palá, Rosa Cazurro, Clotilde Domus, Carmen Jarque, María Morató, Concepción Llorente, Elvira Fremont, Dolores Puchol, Mercedes Daroqui, Carmen Roldán, Antonia Ballvé, Dolores Marsal, Angelina Caparó, Angelina Balestroni, Trinidad y Eulalia Guitart, Esperanza Ortiz, Mercedes Nicolau, Elena Jordi, Dolores Pla, Asunción Casals, las hermanas Josefina y Pilar Santaolaria, Visitación López, y las actrices, que se hallan en su plenitud de éxito en el escenario español, María Vila y la eminente Margarita Xirgu.

De los actores nombraremos a José Robreño, León Fontova, Acisclo Soler, de fama mundial; José Villahermosa, que estrenó Las joyas de la Roser; Joaquín García Parreño, para quien fué escrita El Rector de Vallfogona; Antonio Tutau, Joaquín Dimas, Teodoro Bonaplata, Manuel Cazurro, Eduardo Mollá, Chas de Lamotte, Felipe Valldeperas, Juan Isern, Federico Fuentes, Hermenegildo Goula, el romántico galán mimado de Federico Soler; Jaime Virgili, popularísimo por sus méritos y además por su atrevida caída en Batalla de Reynas y por haber anunciado falsamente su muerte la prensa en 1891 (murió en 12 de marzo de 1906); Pedro Riutort, Joaquín Pinós, Jaime Capdevila, Juan Molas, Joaquín Roca (el Pajarito), Gervasio Roca, Joaquín Bertrán (desempeñaba los papeles de traidor y representando el papel de Carlos II el Hechizado, en el Odeón, le dispararon un pistoletazo desde el gallinero, obligándole a disculparse), Vicente Miguel, José Cluselles, Ramón Rossell, Conrado Colomer, Miguel Llimona, Gregorio Alentorn, Agustín Monner, Gil Vilasau, Ignacio Fabré, Antonio Grifell, José G. Tomás, Juan Longlois, Francisco Carvajal, José Maspons, Serraclara, Julio García, Rómulo Cuello, Francisco Fargas, Francisco Sala, Félix Ribot, Melchor Borralleras, Jaime Molgosa, Luís Santigosa, Luís Llibre, Ricardo Esteve, Antonio Manso, Vicente Daroqui, Modesto Santaolaria, Enrique Giménez, Manuel Salvat, Jaime Borrás, Antonio Piera, Miguel Rojas, Carlos Rubio, José Santpere, Augusto Barbosa, Guillemany, Joaquín Viñas, Francisco Llano, Avelino Galcerán, José Casademont, Juan Vehil, Gastón Mantúa, Alejandro Nolla, Domingo Aymerich, Vergés, Ramón Tort, Luís Puiggarí, Tormo, Andrés Guixé, Miguel Sirvent, Carlos Capdevila, Joaquín Montero, Daví, y el actor de moda, inspirado, fuerte y genial, Enrique Borrás, el soberano intérprete de Menelich, de Guimerá, del Conde Albrit, de Galdós, y del Alcalde de Zalamea, de Calderón, y que se apoderó de la España amorosa, como Bressaut se hizo dueño del amor en Francia durante el segundo imperio.

CAPITULO II

El Teatro valenciano desde sus origenes hasta nuestros días.

Autores cómicos valencianos.—Principales actores del Teatro valenciano-

ORÍGENES
Y PRECEDENTES
HISTÓRICOS.

Los precedentes históricos que hemos señalado al Teatro de Cataluña hasta el siglo xv pueden ser aplicados a Valencia.

Escenas referentes a la vida de los santos, los milagros y los hechosdel Antiguo y del Nuevo Testamento, se representaban en Valencia, principalmente durante las fiestas de Navidad, Ascensión, Corpus, Pascua de Pentecostés y del Angel Guardián.

El día de Pascua de Pentecostés se representaba un paso en la Catedral en el que descendía sobre los Apóstoles una paloma que derramaba lenguas de fuego. Fué prohibida la representación de este pasopor el obispo Vidal de Blanes (1356-1359), pero reapareció algunos añosdespués con mecanismo más complicado.

Durante las fiestas de Navidad se representaba en la iglesia otro paso llamado *Araceli*, en el que figuraba un diálogo entre la *Virgen* y un *Angel*; y durante las del Angel Guardián se representaba un paso, también en la Catedral, en el que el *Angel de la Guarda*, vestido con túnica de cendal, recubierta de una vesta de oro *(amb molt bella y singular vesta)*, era recibido en la puerta del templo por un coro que cantaba:

Angel Custodi de Deu infinit, guardau la ciutat de día y de nit, pera que no entri el mal esperit.

En las solemnidades religiosas se introdujo la costumbre de presentar escenas sobre tablas portátiles, a cuales tablas se llamaba *entramés* y el decorado que las hermoseaba *roques*. Eran a modo de los pasos que dan solemnidad a las procesiones de Viernes Santo que se celebran en Sevilla y en Tarragona.

En un documento valenciano correspondiente al 7 de marzo de 1415 se habla de varios artistas que organizaron un *entramés* dedicado a los reyes y al príncipe heredero. El poeta que escribió el libro se lla-

maba Mosén Juan Sist; el músico, Juan Pérez de Pastraña, y el constructor, Juan Oliver.

En 1435 poseía Valencia una casa llamada de las *Roques*, donde es de presumir se reunirían los *Roquers* o sea los que se dedicaban a tomar parte en su presentación.

A mitad del siglo xv, la capital valentina contaba con juglares asalariados para ejecutar las representaciones.

Entre las principales representaciones que celebraban se cuentan los Misterios de Herodes, Adán y Eva y San Cristóbal.

Célebre en los anales de Valencia es la fiesta del *Rey Pasero*, por los males que originaba, pues rara era la vez que no la manchara sangre homicida de los jóvenes que en ella intervenían.

Durante la época de la residencia de Germana de Foix, nieta de Luís XII y casada con el Marqués de Brandebourg (siglo xvi), Valencia llegó a un inusitado esplendor y al apogeo de la galantería, celebrándose con frecuencia representaciones escénicas en el palacio real y en los palacios particulares.

Corresponde al siglo xvi el Corral de la Olivera.

Ejercieron poderosa influencia castellana en las letras regionales, especialmente en el teatro, Juan de la Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro, determinando en ella definitivamente el triunfo de la lengua de Castilla Juan de Timoneda.

El siglo xv es en Valencia, como en el resto de la confederación catalano-aragonesa, el siglo de oro de la literatura y un siglo de plenitud de carácter nacional.

El siglo xvi fué en Valencia, como en Cataluña, un siglo de extraños dominios espirituales (castellano, latín, italiano y catalán) por las mismas causas apuntadas al hablar de dicho siglo en nuestro anterior estudio, prevaleciendo la influencia del idioma y de la literatura de Castilla.

Como antecedentes regionales de Valencia pueden señalarse en el siglo xvi Lo procés de viudes y doncelles, de Mosén Jaime Siurana y de Luís Juan Valentí; y el Coloquio «en el cual se remeda el uso, trato y pláticas que las damas en Valencia acostumbran hazer y tener en las visitas que se hacen unas a otras,» de Juan Fernández de Heredia. En este coloquio algunos personajes hablan el valenciano, y un portugués su idioma. Se representó en presencia de la Duquesa de Calabria.

En el siglo xvii se acelera la decadencia del idioma, e historiadores, como Diego Escolano, escriben sus obras en lenguaje de Castilla; Beuter traduce al castellano sus escritos catalanes. Los mejores inge-

nios de Valencia, así Fernando del Tormo y Aguilar, Agustín Tárrega y Guillén de Castro, fomentan el cultivo del idioma castellano, influencia dominante que no pueden contrarrestar los esfuerzos de Pedro Esteve y Puig, de Francisco Mulet, de Lorenzo Matheu, de Miguel Serra y Valls, de Valeriano Senti y de Salvador Felipe Marimón.

Igual que en Cataluña, pesaba sobre Valencia la tiranía de Felipe V, quien en 29 de junio de 1707 abolió los privilegios y fueros valencianos, adoptando, para que imperara Castilla, iguales medidas de rigor que las que puso en práctica en Cataluña: comiso de libros y restricción y prohibición para las obras impresas en lenguaje indígena.

Algunos chispazos del alma valenciana, y nada más, y aun recatados, miedosos, en la intimidad de la tertulia, se ven en el siglo xvIII, como las poesías de Mosén Bartomeu Tormo, Rosa Trincaires, Fr. Pascual Jover, Vicente Feliu, Fr. José Abril, Alonso Carrasco, Raymundo José Rebollida, José Ríos y Carlos León, sobresaliendo en dicho siglo por sus méritos y patriotismo el notario Carlos Ros.

En aquellos días fué cuando los valencianos, agobiados por las exigencias de Castilla, comentaron irónicamente la situación por que atravesaban con el dibujo de *Adanes* en las paredes de calles y plazas, acompañando los dibujos el siguiente epitafio:

Carlos III y Felip Cinch m'han dexat ab lo que tinch

CARLOS ROS.

Carlos Ros, el apóstol en aquel siglo del alma y de la lengua materna, de la que dijo Cervantes en Persiles y Segismunda «no haber obra tan dulce en labios de mujer,» compuso en idioma nativo su célebre obra Rondalla de Rondalles, considerada por la crítica superior en méritos a la Historia de historias y al Cuento de cuentos, de Torres y de Quevedo, y escribió en la misma lengua la comedia de Matheu Vicent Benet, con loa y dos entremeses, y varios coloquios: el Coloqui entretingut, en el que refiere las danzas, misterios, águilas y otras particularidades de la fiesta del Corpus en Valencia. Son interlocutores en 'este coloquio Lluch, Blay, Pau y Notari. El Coloquio, en que se da cuenta de las fiestas celebradas en la misma ciudad por la proclamación de Fernando VI, mediante los interlocutores Sento, Gori, Basiano y Retor; otro Coloquio entre cuatro labradores de la huerta de Valencia para celebrar el cumpleaños de Fernando VI, en el que figuran: Roch, vecino del barrio del Campanar; Blay, vecino del de Benimaclet; Pau, del de Ruzafa, y Lluch, del de Patraix; y otro coloquio por haberse instalado muchos puestos de aguadores en Valencia (1749).

Juan Collado (1731 a 1767) escribió el Coloqui entre els gosos de la portada de Sant Domingo y lo Rat Penat de damunt la Porta del Real, con motivo de las fiestas de San Vicente Ferrer en 1755. Mosén Bartolomé Tormo, fallecido en 1773, autor de la Gatomaquia valenciana, escribió para la escena Las fires de Albayda; Coloquio entre Pasqual y Bernardino; Coloquio entre Bartomeu y Pasqual, en que's parla de un viaje a Agres; Diálogo entre Vicentet el de la Seu.

OTROS AUTORES.

COLLADO

Es también del siglo xvin Carlos León, al que se atribuyen todos los romances y coloquios publicados en su época (1797), en que intervienen *Tito Bufalampolla* y *Sento el formal*. En los de Sivera hablan el *Doctor Cudol* y *Saro Perrenque*.

Ya entrado el siglo xix, continuando la decadencia del idioma, Manuel Civera (Lo semolero o fidegüero) escribe sus Conversaciones de Saro Perrenque, guerrillero de Godella, y lo Doctor Codol, Advocat y miliciá, sobre la vinguda de Suchet a Valencia.

Vicente Clérigues se entretiene en improvisar versos chocarreros y en escribir *miracles* sin títulos, siendo de su pluma el representado en el altar de la calle de Mar el año 1832, y la escena representada el año 1845, *Fruyts de les máximes de Sant Vicents Ferrer*. A este autor se le apodó por sus chanzas *El Bolonio*.

Pascual Martínez García, autor del famoso coloquio Nelo el Tripero, en el cual traza con donosura y psicología robusta el tipo del piluelo del Mercado de Valencia, escribió el sainete La novela de Carroña, en caló. Este autor interpretaba con aplauso entusiasta del público el tipo de Nelo en el teatro que existía junto al Portal de la Trinidad. Son también debidos a su pluma los coloquios de José Patricio
Gandumbes, L'embarch de l'Albufera y Los aficionats a comedies.

Vicente Anglés Lliberio escribió el coloquio *Lo que passa dins les torres de Serranos*, y Melchor Vilaplana (Tío Meljor), el *Coloqui entre Francesch Blaus y Venturo Mullor*.

Y llegamos a José Bernat Baldoví (1810-1864), consciente fundador del Teatro valenciano.

José Bernat Baldoví (El Sueco) era un satírico de primera fila y gozaba, por sus agudezas y chistes, de generales simpatías en el reino de Valencia, donde por su gracia e ingenio se le otorgaban los méritos de un Quevedo.

Los días en que la festiva Musa de este autor escribió para el teatro de su región ya no eran los de la deplorable decadencia del siglo xvin y del primer tercio del siglo xix: habían llegado a su patria los acentos del resurgir de la literatura catalana, a la cual prestaron efusivo apoyo inmediatamente el delicadísimo Villarroya, Teodoro Llorente, W. Que-

JOSE BERNAT BALDOVÍ. rol y Mariano Aguiló, quien se hallaba desempeñando el cargo de bibliotecario en la ciudad levantina; habían sido convocados por Teodoro Llorente todos los hombres de letras a una reunión en el Liceo, acordándose celebrar en ella los Juegos Florales, que tuvieron lugar por primera vez en Valencia el año 1859, ganando los premios más señalados del concurso Víctor Balaguer y Constantino Llombart, y se iniciaba una favorable reacción en las letras contra toda corrupción de las formas y del lenguaje, reacción que más tarde, muerto Bernat Baldoví y con motivo del entusiasmo despertado por la lectura del poema Lucrecia Profanada, original de Ramón Lladró y Malli, dió origen a la benemérita y patriótica institución de Lo Rat Penat (1878) a indicaciones de Constantino Llombart, autor de Los fills de la morta viva, recopilación biográfica y bibliográfica seriamente documentada.

También se hallaba en su apogeo en los días de Bernat Baldoví el Liceo, presidido por José Joanes en la enseñanza de declamación, y donde desempeñaban la cátedra de historia Fermín Gonzalo Morón y Pedro Sabater, y dirigían la escena el actor Pedro Mateo Noguera y Gregorio Duclós. De este Liceo salieron Matilde Duclós, Joaquín García Parreño, María Toral y Josefa Valero.

En este ambiente escribió Bernat Baldoví sus graciosos sainetes con desenfado igual al que campea en los *Singlots*, de Federico Soler, y con idéntica pulsación popular, pero dando preferente cabida a los asuntos políticos y rurales.

OBRAS DE BALDOVÍ. De este autor son: El gafaüt o el pretendiente labriego; Qui tinga cuchs que pele fulla; Pataques y caragols o la tertulia de Cocau, L'agüelo pollastre (parodia de Don Juan Tenorio); Pasqualo y Visanteta o el Tribunal de Fabara; La viuda y l'escolá (parodia del Sacristán y la viuda).

Este teatro era ya regular, con pretensiones escénicas, apartadísimo bastante de los *Coloquios*, sobre todo de aquellos de Escorihuela que el desaprensivo *Quelo* el *Coloquiero* representaba en los balcones de Valencia y que el populacho le instaba a recitar al grito ¡Qu'ixca Quelo!

ORGA Y LLADRÓ.

José de Orga escribió el curioso Conclau en la fossa entre Bernat Baldovi, Pasqualo Pérez (Pataca Grossa), Sento Boix y Pepe Bonilla (Nap y Col).

Ramón Lladró Malli es ya más completo y delicado que Bernat Baldoví y se notan en él influencias más saludables y una forma más distinguida. Su repertorio es más numeroso y de temas más variados. Forman parte del mismo: Rafela la Filanera, El sereno de Alfafar,

Sento el de Meliana, El reliquiari de plata, Els francesos en Valencia, La filla del bombero, El titot de Nadal, La boba y l'embobat, Una nit en la fira, Les dances de la Triaca, L'hort dels enamorats, La demaná de la novia, Un pardalet y una flor, Entre dos elements, Un tio sense nebots, A deshora de la nit.

Rafael María Liern, de vena cómica inagotable, de buena línea y RAFAEL M. LIERN atractivo color, es un sainetero de mirada fina y honda, justo en la caricatura y de frase transparente. Escribió una porción de obras sentidas y populares, siendo los títulos: De femater a lacayo, Les eleccions d'un poblet, Amor entre flors y freses, En la festa d'un carrer, Ayguarse la festa, La mona de Pasqua, La flor del cami del Grau, Una broma de sabó, La toma de Tetuán, Telémaco en l'Albufera, El Mesias de Patraix, El pollastre don Tadeo, La comedianta Rufina, Quin fuig de Deu, ¡Carracuca! y el Miracle de Sant Vicent; La Comunió dels Juheus.

Antonio María Ballester escribió El tio sech y el tio Salustiano.

Francisco Palanca y Roca, dotado de una poderosa intuición para el teatro, nació el año 1834 en la villa de Alcira, pasando después a Valencia en compañía de sus padres, que instalaron una panadería. Llegó a la edad de diez y siete años sin saber leer, a pesar del empeño que puso en enseñarle la lectura su hermana. Agobiado por las burlas de su familia, juró que sabría leer dentro de los tres meses, juramento que cumplió después de un trabajo porfiado. Abandonó el oficio de panadero y entró en una imprenta. En 1852 presentóse al oficial de la imprenta donde trabajaba, pidiéndole permiso para sacar la prueba de una larga galerada que había compuesto a copia de paciencia; le preguntó el oficial de qué se trataba, y contestóle Palanca que de una poesía original debida a su imaginación; le pidió el original el compañero, y le dijo el poeta que la composición había sido directa, sin mediar escritura; se procedió a la prueba y salió impresa la inspirada *Oda a la Mar* (1866).

Siguen las anécdotas.

No sabía Palanca todavía escribir. Por indicación del regente de la imprenta, la abandonó, aspirando a más altos destinos. Volvió al oficio de panadero y no descuidó el cultivo de sus cualidades poéticas, cuya labor confiaba a la escritura de un íntimo amigo. Un día fué invitado por éste a una representación teatral, El Trovador, y la impresión le sacó de quicio al extremo de hacerle ingresar en una compañía de cómicos. En éstas, dice un biógrafo, «cuando Palanca no pensaba en otra cosa, cuando su bello ideal estaba cifrado en componer alguna obra dramática, se le presentó un amigo que actuaba en el Teatro de

FRANCISCO PALANCA... la Princesa y al que la actriz María Toral había hecho el encargo de ver si conseguía de algún amigo que escribiera para su beneficio una pieza valenciana en un acto. Eso proporcionó a Palanca inmensa satisfacción, porque vió llegado el momento que tanto deseaba de poder escribir una pieza; empero, tropezaba con una dificultad, lo cual reveló a su amigo, diciendo: «Yo compondré una pieza sin obstáculo, pero ¿de qué modo? ¿Cómo retener en la memoria los versos que vaya imaginando y estamparlos en el papel si no sé escribir?—De una manera muy sencilla, le contestó el amigo: tú me dictas los versos y yo los escribo.» Así sucedió en efecto: Palanca, en la soledad de la noche, pensaba y coordinaba los versos mentalmente, y su amigo íntimo, José Monseny, los iba escribiendo el siguiente día conforme aquél se los dictaba, de lo cual resultó una obra completa, a la que dió el título Llágrimes de una femella, logrando alcanzar con ella un notable éxito la noche de su estreno, que fué la del 14 de mayo de 1859.»

Años más tarde escribió una obra castellana con el título Angel de salvación; se marchó a Madrid y la presentó a Juan Eugenio Hartzembusch. Este leyó la obra y dijo a Palanca que revelaba grandes disposiciones en su autor para la escena, pero era preciso que estudiara a fin de perfeccionarse. Palanca presentó después su obra a una compañía de Madrid, que la tuvo arrinconada. Quiso la fortuna que un actor muy amigo de Palanca pasara a actuar en el Teatro de Novedades de la Corte, y a él se dirigió el autor novel proponiéndole el estreno de la obra citada; solicitó el cómico la lectura de la misma, la recogió Palanca de la empresa de la Princesa y se la entregó al actor, el cual, enamorado de la producción, la puso en escena, alcanzando el estreno un éxito señalado y ocupándose en términos muy laudatorios del autor la prensa de Madrid, especialmente Emilio Castelar, que oficiaba de crítico en La Discusión.

Las representaciones de esta obra produjeron a su autor siete mil quinientos reales. Con ese dinero en el bolsillo, faltóle tiempo a Palanca para tomar el tren y regresar al hogar paterno, del que se había ausentado hacía meses y carecía de noticias, ni se las dió durante su ausencia a su familia, que atravesaba por una situación difícil: se hallaba en la penuria y el padre guardando cama por enfermedad peligrosa. Al entrar Palanca en la habitación del padre enfermo, su hermana cariñosa enteraba a éste de las reseñas de los periódicos madrileños que se ocupaban del éxito de su hijo en Madrid; se adelantó rápido Palanca, abrazó con emoción a su padre y a su hermana, y el padre le reconvino por haberles abandonado; entonces el hijo victorioso, entregando a su padre el dinero que le restaba de los siete mil qui-

nientos reales cobrados, le dijo: «No se apure, padre mío, que ha llegado el Angel de Salvación. Perdóneme.»

Palanca se dedicó después el teatro como autor y actor, y fué el que comenzó a señalar en el Teatro valenciano la influencia decisiva del catalán, inspirándole el de Federico Soler en la bella comedia *Tres roses en un pomell*.

Escribió las siguientes obras: Llágrimes de una femella, La millor rahó el trabuc, Un casament en Picaña, Suspirs y llágrimes, El sol de Ruzafa, La ballá de San Francés, Chimo Tarañina, Tres roses en un pomell, Lo que sembres cullirás, Decrets de la Providencia, Un parent del altre mon, Dos gotes d'aigüa, Toni, Manene y Choan de la son, Un niu de enredros, Un tenorio en calsonsillos, Deu els crie y ells s'achunten, El secret del agüelo, Els dos anells, La gata moixa, Avespes del día, No tot el que mira veu, Un marqués de serol, Lo guardiá de Capugins.

Salvador Estellés Ramos nos ha dejado Un Asumte de Familia.

Eduardo Escalante Mateu es el Ramón de la Cruz de Valencia, por lo menos así lo dicen los valencianos. A repartir calificativos, nosotros daríamos el título, que es de antigüedad, a Bernat y Baldoví, porque fué éste quien sacó en el sainete las castañas del fuego en Valencia.

A Eduardo Escalante, es indiscutible, le cabe el honor de haber enriquecido la pluma del sainetero con los asuntos de la vida urbana, reflejando su pluma en el teatro la vida entera de la ciudad de Valencia, dando a la misma predominio sobre la vida rural.

Por otra parte, a este poeta le debe su patria la depuración de la lengua en el teatro, limpiándola de modismos extraños y procurando sin violencia incorporarla al Renacimiento literario de Cataluña.

El idioma de Escalante es cuidado, como lo prueba el siguiente fragmento de una composición lírica de este poeta:

Matinet de delicies qu'el Maig adorna, beneida mil voltes la teua aurora. Quan tu t'acostes carinyós te desije; quan t'en vas, plore.

Muy distanciado resulta del de la decadencia del siglo xviii y primera mitad del siglo xix y aun del que emplearon Bernat Baldoví y Palanca.

EDUARDO ESCALANTE.

DEPURACIÓN DEL LENGUAJE. Escalante ha sido el autor más fecundo de Valencia y el que más ha contribuído a la popularización de este teatro.

Empezó en 1861, estrenando en el Teatro de la Princesa Deu, Dénau y Noranta, a la que siguió una segunda parte, rotulada La casa de Meca. Después estrenó con prodigalidad a lo Lope de Vega, y con éxito creciente, ocupando por completo la atención del público de su país. Corresponden a él los siguientes títulos, además de los dos apuntados: ¡Qué no será!, Angelita, Un grapat y prou, La procesó per ma casa; El bou, la mula y el anchel bobo; Bufar en caldo chelat, En una horchateria valenciana, Una nit en la Glorieta, La falla de Sen Chusep, El trovador en un porche, A la bora de un sequiol, La senserra del mercat, La chala, El rey de les criailles, Barraca en lo cabañal, Un torero de estopa, Cheroni y Riteta, El tio Cavila, Fuchint de les bombes (en colaboración con Balader y Ovara); Bolot d'oros y ma, La escaleta del dimoni, La moma, ¡Als lladres!, Una sogra de castañola; Endevina, endevinalla, o el tio Perico; Mentirola y el tio Lepa, Tres forastés de Madrid, Les tres palomes, Les chiques del entresuelo, ¡Tonico!. Desde dalt del Micalet, L'agüelo Cuc (parodia de Faust, en colaboración con Balader); El chiquet del milacre, Tadea la cosetera, Les criaes, Els novios de ma cuña, Cornuzetes, L'herensie del rey Bonet, Les coentes, Trapatoles, Mata siete y espanta ocho.

BALADER.

Joaquín Balader y Sanchiz empezó muy joven a escribir para el teatro, debutando en 1862 con la pieza bilingüe Alsá y al plá; siguieron: Aixarop de llarga vida, Catarroja descuberta, Els besons de Sedavi (en colaboración con Sales); La capa no sempre tapa, Hostes vindrán..., De acólit a escolá, La familia del moli, Mes fá el que vol qu'el que pot, El pare alcalde, Qui tot ho vol, Miseria y compañía, L'ánima empesa, A Roma per tot, Un altre Matusalem (en colaboración con Ovara); Fugint de les bombes (en colaboración con Escalante); Les beseroles d'amor, Adán y Eva en Burjasot (en colaboración con Liern); L'agüelo Cuc (en colaboración con Escalante). Escribió también algunos miracles.

·OTROS AUTORES.

Jaime Peyró y Dauder se distingue por ser un tenaz batallador para que reine el uso del idioma nativo, y ha escrito algunos *miracles*.

Leandro Torromé, cómico y autor, escribió *Pobres y richs*. A él se debe la obra *Les choyes de la Roseta*, especie de traducción de las *Joyes de la Roser*, de Federico Soler.

Juan Bautista Burget y Codonyer compuso: Un alcalde y un sain, El bort, ¿Ahon está el lladre?, El tio Sinagües.

Ascensio Mora, el rey de la escena valenciana por la interpretación de sus papeles de gracioso, escribió: El senserro de Moncá (arreglo de La Esquella de la Torratxa, de Federico Soler); El cap de Holofernes, La cigarrera, Un capitá de serol.

Antonio Roig Civera: En la plaça de bous, Una hora de cuarentena, Els banys de les barraquetes, El cap de Holofernes, El casament de les borles, Qüestió de faldes, Un chuje municipal, Les botigues de la O, Tres abelles y una flor, El tonto del Panerot.

José Ovara y Piquer: Guerra en pau, El tir per la culata, Un clavari escaldat, El dia de Sen Joan, Lo que es el mon, Una viuda de repon, Un pintor de brocha grosa, Un aprenent de llati, Buscant el torró, Un altre Matusalem (en colaboración con Balader); Fugint de les bombes (en colaboración con Escalante y Balader); Reñir per los trossos, Dimarts 13, Per tres pesetes y micha, Un chui de faltes, La degollá, El cant del pato o el dot de la chica, Bous de mort, Carta canta, Males llengües, La pentinaora, Garrotá de sego, L'ánima en un fil, El barberet, La novia de Albal, El matalasé, En lo sant y la limosna, Gajes del ofisi y Pare y caballers (en colaboración con Escalante).

Manuel Millás Casanovas: Anar per llana; Sota, caball y rey; Ni rey ni caball, ni sota; Una agencia de criaes, El Marqués de Miragall, Al sant per la peana.

Jacobo Sales y Rey: Un granerer de Torrent, La gallina del vehinat, Els besons de Sedavi (en colaboración con Balader); Pepa la bonica.

Luís Cebriá y Mezquita: Un porche de belluters, La sombra de Carracuca (en colaboración con Llombart); Ara pasa el sereno, ¡Pobre doctor!

Juan Colom y Sales: Cuatre cómics d'ocasió, Talis cualis cum camalis, Per un belluter parat, Un rato de dia de Gloria, L'avarisia romp el sac, Lo que fa la roba, Ultima y primer corona, Un madrileny a Alcoy, No cregues en lo que veches, El trovaor, Artistes pa'l Palomó, El tio de fora, El volantinero, Si no vols caldo tres tases, Vaoro, El sant del agüelo, El benefisi de Mora, Chustisia del sel, Tallarrabos.

Juan Bautista Granell: Un dia en lo Perelló, Tres héroes de Camalet. Francisco Bellido y Campos: Fuchint del fanc, Rode la bola, Un francés de Ruzafa, Un peixcaor d'ocasió, Els quintos de Patraix, El mestre d'escola (arreglo de la obra castellana de igual título); El que manco corre, vola; Perles del cor (en colaboración con Francisco de P. Huertas); Chupa el de Beninaclet.

José Frambuena y Ramírez: Un francés en Almásera, Fer les cartes, Hermanico, ¡Bou Amema!

Ricardo Cester: Potinguero, Babel a fosques, Toreros y peteneras, L'agüelo Puala (parodia de la Sonámbula, en colaboración con Llombart).

Leandro Torromé Ros: Barres de ferro y de sanch, La primera nit de maig.

José Barreda Pasqual: Honor valensiá, Talarañas en los ulls, Parents de la dona, La lluna de Patraix.

Vicente Peydró Diez: *Un pasechet per la fira* (en colaboración con Mariano Cabrera); *El peixcaor* (parodia del *Tenorio*).

Francisco de P. Huertas y Rosell: Ja vé Cucala, La tea de la discordia, Un empleo encomanat; Sego, sort y mut; Lo pare Esteve, En dimarts de Carnestoltes, El mestre de fer coloquis (parodia de una obra de Pérez Escrich), y Perles del cor (en colaboración con Bellido).

Manuel Torres Orive: Caixa de préstamos.

José García Capilla: Cada ovella en sa parella, El alcalde de Meliana, Un diamant en brut, Una nugulá de istiu, Un casique a redolons, Un adrés del baratillo, No es la sort per qui la busca, La veu de la consiensia.

Han contribuído además al esplendor del Teatro valenciano un respetable número de escritores que lo han cultivado con amor y en sus variados aspectos, dedicándose con preferencia al cultivo del sainete, género que podríamos calificar de distintivo de la escuela, de planta natural y característica de la literatura dramática valenciana.

Para facilitar la tarea de los historiadores que deseen ocuparse con más amplitud que nosotros en la brillante manifestación del Teatro en Valencia, continuaremos los nombres de importante número de autores contemporáneos, entresacados de la rica biblioteca de don Juan Almirall, quien cuenta archivados, entre catalanes y valencianos, más de cuatro mil doscientos títulos de obras. Es la más completa que conocemos. Importantísimas son también: la colección legada por el literato Oriol Martí al Ateneo Barcelonés; la del Museo del Teatro, de Barcelona, la de don José Surribas Riera y la de don Luís Bruno de Cantos.

Los nombres de los autores valencianos que figuran en nuestra lista son los siguientes:

rrer, Francisco Barber Bas, Enrique Burgos, Manuel Barreda, Luís

Vicente Alapont Rosell, Vicente Alarcón Maciá, Estanislao Alberol, Eduardo María Albert, José Alcañíz Floría, Luís G. Alcaraz, Eduardo María Albert, Juan Alegre Ortíz, José Angeles, Luís J. Alcaraz, Rafael Ariñó, Francisco de P. Arnal, J. A. Gallart, A. Asensio, Joaquín Badía Adell, Paco Barchino, Emilio Boix, Luís Bernat Fe-

AUTORES VALENCIANOS.

Blesa, Vicente Broseta Nonell, Rafael Bolumar Font, José María Borrás Jarque, Vicente Borrás, Vicente Bosch Rosell, M. Barona, Juan Bautista Meliá, Juan Bautista Busquets, Paco Comes, Pelayo Castillo, José Campos Marte, José Cabrera, Salvador Calvo, Antonio de Cidón, Antonio Cubells, Vicente Carceller, Vicente Chervás, Pedro Chirivella, E. Durán y Tortajada, Salvador Estellés Ramos, José Epila, José Enrich Plans, Escalante (hijo), Juan F. Basilio, Jaime Ferrer Verguer, Ricardo Folch, Lorenzo Fuster, M. Ferrándiz Agulló, Vicente F. Castell, Enrique Fink Rees, Julio G. Llorente, Cornelio Gómez, Ignacio Llacer, Luís G. Llorente de las Casas, Rafael Gayáns Lluch, Mariano García Alba, José García Alcamí, J. Gadea, Leopoldo G. Blat, J. Giner Balaguer, R. Gayano Lluch, N. García Mora Marco, José Maria Juan García, Antonio Ginés Ortells, José Guzmán Gualler, Jerónimo Hernández Antón, F. Hernández Casajoana, Manuel Haro López, M. Hernán Cortés, Luís Izquierdo, Cipriano Iranzo Sales, Vicente Luís, Salvador Lacarta, Constantino Llombart, F. Lleó, J. B. Llorens, José Morelo Casademunt, Vicente Martí Molina, Enrique Mollá Ripoll, Jesús Morante, Vicente Marzal San Ignacio, Cándido Méry, Abelardo Merlo, Vicente Montesinos, Ramón y José Morell, Juan Méndez, Juan Millás, José Moreno, José Méndez Rosell, Felipe Meliá, Estanislao Martínez Vidal, Antonio Morales Martinez, José Nebot, Manuel Navarrete Sánchez, Enrique Navarro Borrás, E. Navarro Gonsalvo, Eduardo Perlá, Puig y Torralba, V. Jacinto Pérez, Miguel Preciado, Antonio Palanca Hueso, Eduardo Ponce, Julio Puig Pérez, Joaquín Parreño, E. y A. Puig Usina, Luís Pujol, I. Peris Calda, Matías Puig Esteve, R. Ripollés, Francisco de Rocha. Ricardo Rodríguez, Manuel Robert Mallá, José Serrano, Francisco Soriano, Teodoro Santoncha, J. Soler Peris, José Serred Mestre, Ricardo Salavert Torres, Manuel Soto Lluch, Juan Salvador Martínez, Salvador Soler, Ricardo Sivera, Carlos Salvador, Vicente Tafalla Campos, José María de la Torre, Manuel Taberner Belarte, Maximiliano Thous, Francisco Tendrera, Francisco Verge, R. Valero Muñoz, Manolo Vidal, Vicente Vidal, Antonio Virosque Samper, Vicente Vivó, Rafael Vives Aspiroz, Francisco Vidal Roig y Francisco Zavala.

Como se ve, la afición en Valencia a cultivar el teatro indígena no es escasa. Siguiendo la tradición de Palanca, de Mora y de Escalante, son varios los actores valencianos que escriben para el teatro de su país, y que no escasean los medios para propagarlo, habiéndose formado para ello compañías especiales, con personal distinguido, para la interpretación de las obras de su patria.

En Valencia se ha respirado siempre excelente atmósfera en todas

las manifestaciones del arte. El grabado, la escultura, la música, la pintura y las bellas letras tuvieron en todos los siglos maestros en aquella región, y en ella los tuvo y tiene también el arte escénico en la variedad de sus componentes y auxiliares.

Valencia ha dado grandes actores al teatro de la península.

ACTORES VALENCIANOS. Célebres son en los anales de su escena los nombres de Izquierdo, Palanca, Alfredo Civera, Rafael Bolumar, José Barreda, Vicente Peydró, Francisco de P. Huertas, Juan Plaza, Manuel Llorens, José Ferrando, Medrano y del aplaudidísimo gracioso Mora. Su Liceo ha sido para Valencia una segunda Academia de San Carlos. La Academia de San Carlos dió a Valencia la paleta; el Liceo, el dominio del gesto y de la palabra; Lo Rat Penat, el ritmo de su poesía y de su alma moderna.

Son valencianos también María Gurina, Carmen Ortega, Clotilde Perales, Francisca Segura, Elena Rodríguez y Agapito Cuevas, Felipe Carsí, Vicente Bueso y Emilio Duval.

La literatura dramática valenciana ha cristalizado en el sainete porque en Valencia priva, como en Grecia de la antigüedad, la vida pública: la calle y la plaza, y adquieren sus sentimientos inmediato sentido popular. Los «miracles,» las «fallas,» los concursos musicales, las «fiestas de la poesía» y la «de las rosas» son fiestas públicas en Valencia.

Y Aristófanes está siempre en Valencia entre la multitud: en las fiestas populares, en la plaza, en la calle, sin abandonarla nunca: murió en Atenas y resucitó en Valencia, donde ha adquirido ciudadanía.

FIN DEL TOMO SEGUNDO Y ÚLTIMO

ÍNDICE DEL TOMO SEGUNDO

CUARTO PERÍODO

EL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO XIX (CONTINUACIÓN)

	Páginas
CAPÍTULO CUARTO.—Escuela dramática moderna y poetas que la constituyen.—Doi Juan Eugenio Hartzenbusch.—Don José Zorrilla.—Don Antonio García Gutié rrez.—Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda.—Don Patricio de la Escosura.—Don José María Díaz.—Don Eusebio Asquerino.—Don Juan Ariza.—Otros dra máticos de esta época.	-
CAP. V.—Teatros, compañías y reformas.—Teatro del Príncipe.—Incendio de este	
teatro.—Su reconstrucción.—La protección de José I.—Hundimiento del escena rio.—Por lo que se estrenó <i>El Trovador</i> .—La lucerna central.—La presidencia	-
de los espectáculos públicos.—Cambio de nombre del Teatro del Príncipe.—Re glamentación de los teatros.—Petición de los autores dramáticos.—Los espec	
táculos de Madrid	. 21
CAP. VI.—Breves reseñas sobre los teatros de la Cruz.—Teatro de la calle de la Sartén.—Teatro de Buenavista.—Teatro de las Tres Musas.—Teatro del Circo—Teatro del Instituto.—Teatro de Variedades.—Teatro del Museo.—Teatro de Ios Basilios.—Teatro de Novedades.—Teatro Nuevo.—Teatro del Genio.—Teatro Real.—Teatro de la Zarzuela.—Teatro Lope de Vega.—Teatro Rossini.	•
Cap. VII.—Evolución de nuestro Teatro y misión del romanticismo moderno.—	
Manuel Fernández y González.—Don José Echegaray.—Don Juan Palou y Coll —Marcos Zapata.—Carlos Coello.—Don Mariano Catalina.—Don Daniel Balaciart.—Don Francisco Sánchez de Castro.—Doña Rosario de Acuña y Villanueva.—Doña Angelina Martinez de la Fuente.—Señores Santiváñez y Cuenca.—Doña Mercedes Velilla y Rodríguez.—Don Benito Mas y Prat.—Señores Velázquez y Sánchez.—Eugenio Selfés.—Leopoldo Cano y Masas.—Pleguezuelo.—Valentín Gómez.—Javier Santero.—Pedro Novo y Colson.—Ortega Morejón.	- - - - . 78
CAP. VIII.—Los comediantes del siglo xix.—Escuelas declamatorias.—Isidoro Máiquez.—Antonio Guzmán.—García Luna.—Carlos Latorre.—Julián Romea.—Pedro González Mata.—José Calvo.—Joaquín Arjona.—Emilio Mario.—Los dos Ossorio.—Victorino Tamayo.—José Valero.—José Mata.—Pedro Delgado.—Donato Jiménez.—José González.—Rafael Calvo.—Antonio Vico.—De Mariano Querol a Mariano Fernández y de éste a Ramón Rosell.—José Vallés.—Antonio Riquelme.—Julianito Romea.—Pedro Ruíz de Arana.—Larra, Balaguer, Sán-	- 3 -
chez de León, Rubio, Mendiguchía.—Miguel Cepillo.—Los Catalina	. 101
CAP. IX.—Autores cómicos y dramáticos de la última mitad del siglo xix.—Noti-	
cias de sus obras y situaciones más culminantes de las mismas	. 127
cía.—Josefa Virg.—Antera Baus.—Concepción Rodríguez.—Las comediantas lírico-románticas.—Bárbara y Teodora Lamadrid.—El eclecticismo y el proteísmo de Matilde Díez.—Sucesoras y discípulas de ésta.—Elisa Boldún.—Elisa Men-	

	Páginas
doza Tenorio.—Cándida Dardalla.—Pepita Hijosa.—Carmen Berrobianco.—Antonia Contreras.—Julia Cirera.—Luisa G. Calderón.—María Álvarez Tubau.—Balbina Valverde.—Actrices cómicas.—Otras actrices notables.—Tiples de zarzuela. CAP. XI.—Breve reseña sobre los compositores españoles.—Manuel Vicente García.—Fernando Sors.—José Melchor Gomis Colomer.—Ramón Carnicer.—To-	144
más Genovés y Lapetra.—Vicente Martín y Soler.—Baltasar Saldoni.—Hilarión Eslava y Elizondo.—Joaquín Espín y Guillén.—Vicente Cuyás.—Antonio Rovira.—Eduardo Domínguez de Gironella.—Carlos Grassi.—Juan Sariols.—Nicolás Manent.—Francisco Porcell.—Juan Crisóstomo de Arriaga.—Rafael José María Hernando y Palomar.—Cristóbal Oudrid.—Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo.—Francisco Asenjo y Barbieri.—Emilio Arrieta y Corera.—Mariano Soriano y Piqueras.—Jesús de Monasterio y Agüeros.—Juan María Guelbenzu.—Mariano Vázquez.—Miguel Marqués.—Manuel Fernández Caballe-	
ro.—José Rogel.—Otros compositores del siglo xix	
Teatro Martín.—Teatro de la Comedia.—Teatro de la Zarzuela.—Teatro Romea.—Teatro de Novedades	180
QUINTO PERÍODO	
EL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO XX	
CAPÍTULO PRIMERO.—Opinión sobre el Teatro del siglo xx.—No hay unidad de idea- les.—El romanticismo y las comedias moralistas.—Los grandes artistas en huelga.—La risa en el Teatro.—Los gustos del público elegante.—Hay que edu-	
car al público.—La crítica y el público.—La indiferencia de la multitud.—El género astracán.—Autores de todos los géneros; sus obras	199
obras	214
ductores y adaptadores.—Sus obras	. 236
clame.—El monumento a los saineteros	258
pañas teatrales.—Los teatros en provincias.—Curiosidades	272
nacional	308
APÉNDICE	
LOS TEATROS REGIONALES CATALÁN Y VALENCIANO	
Capítulo primero.—El Teatro catalán desde sus orígenes hasta nuestros dias.—Au- tores dramáticos catalanes.—Principales actores del Teatro catalán	825
cómicos valencianos.—Principales actores del Teatro valenciano	406

LAMINAS DEL TOMO SEGUNDO

		Páginas
Lámina	XXVUna reunión de literatos en el «Liceo» de Madrid en la primera mitad del siglo xix. Cuadro de Antonio María Esquivel, existente en el Museo Nacional	
	XXVI.—Juan Eugenio Hartzenbusch.—José Zorrilla.—Gertrudis Gó- mez de Avellaneda.—Patricio de la Escosura.—Antonio	
-	García Gutiérrez	
<u> </u>	—Pedro Delgado	44
_	Cano.—Eugenio Sellés	80
	rino Tamayo y Baus ,	112
_	sell.—Donato Jiménez	120
	EchegarayXXXII.—José Estremera.—José Feliu y Codina.—José Jackson Veyan.	128
	—Ramón Nocedal.—Miguel Ramos Carrión	134
	—Ceferino Palencia.—Ricardo de la Vega	142
_	Lamadrid.—Elisa Mendoza Tenorio.—Antonia Contreras XXXV.—Balbina Valverde.—María Álvarez Tubau.—Irene Alba.—	148
	Leocadia Alba.—Irene López Heredia.—Mercedes Pérez de Vargas.	154
-	XXXVI.—Hilarión Eslava.—Felipe Pedrell.—Baltasar Saldoni.—To- más Bretón.—Ruperto Chapí	160
-	XXXVII.—Amadeo Vives.—Francisco Asenjo y Barbieri.—Isaac Albé- niz.—Manuel Fernández Caballero	170
,	XXXVIII.—Federico Chueca.—Joaquín Valverde.—José Serrano.—Enrique Morera.—Teodoro San José.—José M.ª Usandizaga	178
	XXXIX.—Jacinto Benavente.—Manuel Linares Rivas.—Los hermanos Serafín y Joaquín Alvarez Quintero y la actriz Rosario	
	Pino	200
-	Sinesio Delgado	224
_	quina.—Alfonso Hernández Catá.—Pedro de Répide	240
	XLII.—Juan J. Cadenas.—Antonio Rey Soto.—Gregorio Martínez	256

		Paginas
ÁMINA	XLIII.—Teatro Español, de Madrid.—Teatro Real, de Madrid	. 280
	XLIV.—Sala de espectáculos del Gran Teatro del Liceo, de Barcelona	,
	en su actual estado.—Fachada del mismo Gran Teatro an	-
	tes de su incendio en 1861	. 292
	XLV«Orfeó Catalá,» de Barcelona«Coliseum,» de la misma	ı
	ciudad	. 296 ·
_	XLVITeatro Principal, de ValenciaTeatro Arriaga, de Bilbao.	. 302
	XLVII.—Teatro Dindurra, de Jijón.—Teatro Campoamor, de Oviedo.	. 306 ·
	XLVIIIRicardo CalvoMiguel CepilloEmilio ThuilierFran	-
	cisco Morano.—Francisco García Ortega.—José Tallaví.	. 310 ·
_	XLIXJuan BonaféRicardo Simó RasoMariano de Larra	-
	Leovigildo Ruíz Tatay.—Ricardo Calvo.—Ernesto Vilches	. 312
_	L.—María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza	. 314
	LI.—Nieves Suárez.—Margarita Xirgu.—Carmen Cobeña.—Cata	-
	lina Bárcena.—María Palou.—María Fernanda Ladrón de	e
	Guevara	. 316
_	LII.—José Riquelme. — José Moncayo. — Ramón Peña. — Casimiro	
	Ortas.—Enrique Chicote.—Emilio Mesejo	. 320
	LIII.—Fachada y planta del Teatro Principal de Barcelona en 1788	. 336·
	LIV.—Federico Soler (Pitarra).—Eduardo Vidal y Valenciano.—	-
	Alberto Llanas.—Emilio Vilanova.—Angel Guimerá.—	-
	Apeles Mestres	. 344
_	LV.—José M.ª Arnau.—Eduardo Aulés.—Víctor Balaguer.—Con	-
	rado Roure.—Joaquín Riera y Bertrán.—Teodoro Baró.	. 352
_	LVI.—José Pin y Soler.—Santiago Rusiñol.—Ignacio Iglesias.—	-
	Adriano Gual.—José M.ª Sagarra.—Juan Puig y Ferrater	. 368
	LVII.—García Parreño.—Antonio Tutau.—Federico Fuentes.—En	-
	rique Borrás.—Enrique Jiménez.—Joaquín Montero	. 384
_	LVIIITeodoro BonaplataAntonio RiutortLeón Fontova	-
	Acisclo Soler.—Hermenegildo Goula.—Jaime Capdevila.	. 392
-	LIX.—Francisca Soler.—Catalina Mirambell.—Carlota de Mena	_
	Carmen Parreño.—Emilia Baró.—María Morera	. 400:

ESTE LIBRO SE ACABÓ DE IMPRIMIR EN BARCELONA, EN LOS TALLERES DE LA CASA EDITORIAL DE MONTANER Y SIMÓN EL XXV DE NOVIEMBRE DE MCMXXIV





	The state of the s
	THE REAL PROPERTY.
CIMINTIPLI	I OI IVIII/IVI

Date Due
Apr14'53
23 Feb 65 T
25 Apr'66 M JAN 2.1 Ho/
JAN 21 130/
JAN 2 0 1968
NOV 3 0 1968
HAN 1930
HAN 27 1971 m/c
AUG 31 1971
ROOM USE ONLY
JAN 24 1973 SL
ROOM USE ONLY
OEC 19 1973
BOOM USE ONLY
FF 0 7 1035
FEB 7 1035
®

FLARE

